This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

FL 4J8Q 7
TA
5030.4.9
HARVARD UNIVERSITY LIBRARY
Digitized by Google

FA 5030.4.9

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

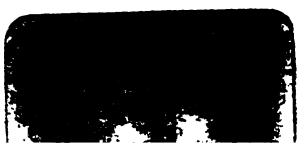
CHARLES SUMNER, LL.D.,

OF BOSTON.

(Class of 1830.)

"For Books relating to Politics and Fine Arts."

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY ,1900.



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Porträt des Jacobus de Strada von Titian.

Digitized by Google

Praxitelische Studien

von

Wilhelm Klein

Mit einem Titelbild und sechzehn Abbildungen

Leipzig
Verlag von Veit & Comp.
1899

Digitized by Google

JUN 2 1900
Summer fund

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Frau **Mathilde Fraenkel-Claus**

in freundschaftlicher Verehrung gewidmet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt

Seite

I. Über eine Jünglingsstatue zu Boston 1

II. Über eine Frauenstatue in Antium 39

III. Ein angebliches Münzbild des Praxitelischen Hermes 57

IV. Zur Pseliumene des Praxiteles 60

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen

Titelbild. Porträt des Jacobus de Strada von Titian. (Nach einer Photographie aus dem Atelier J. Löwy in Wien.)

Seite

Fig. 1. Jünglingsstatue in Boston (nach Photographie vom Original) 3
Fig. 2. Dieselbe (nach Photographie vom Abguß) 5
Fig. 3. Oberteil derselben (nach Photographie vom Original) 7
Fig. 4. Kopf derselben (nach Photographie vom Abguß) 14
Fig. 5. Kopf der Wiener Kora (nach Photographie vom Abguß) 15
Fig. 6. u. 7. Profil der Köpfe Fig. 4 und 5 (nach Photographien vom Abguß) . . 16 17
Fig. 8. Frauenkopf der Sammlung Pollak, Prag (nach Photographie vom Original) . . 20
Fig. 9. Statuette aus Philomelion im Louvre (nach Photographie vom Original) . . . 34
Fig. 10. „Ariadne" im Palazzo Giustiniani, Rom (nach Photographie vom Original) . 35
Fig. 11. Kopf der vorigen (nach Photographie vom Original) 37
Fig. 12. Frauenstatue in Antium (nach Photographie vom Original) 40
Fig. 13. Dieselbe nach Not. d. Scavi 1879 Taf. I. 4 42
Fig. 14. Kopf aus Madytos im Berliner Museum (nach Photographie vom Original) . 51
Fig. 15. Artemistorso im Lateran (nach Photographie vom Original) 53
Fig. 16. Münzbild von Anchilaos (nach Jahrb. des k. deutschen Arch. Institutes Bd. XIII, Tf. 10, Nr. 33) 59

Digitized by Google

I.

Über eine Jünglingsstatue zu Boston.

Von der Jünglingsstatue des Museum of fine arts zu Boston, sie wird dort als jugendlicher Apollo bezeichnet, habe ich auf Grund einer mir von befreundeter Seite zur Verfügung gestellten Photographie die erste flüchtige Kunde geben können. Nun da ich dem gleichen Geber nicht bloß eine ganze Reihe von Aufnahmen des Originales, sondern auch einen Abguß der Statue verdanke, dürfte es an der Zeit sein, dem Werke, dessen hohe künstlerische Bedeutung zu verkünden schon damals als Pflicht erschien, eine eingehendere Betrachtung zu widmen.[1] Für den Erhaltungszustand mag der Hinweis auf unsere Abbildung genügen, die uns jeder genaueren Schilderung enthebt, aber zugleich die dringlichste Frage stellt, wie die Aktion unserer Figur zu ergänzen sei. Wenn jene Photographie den Verfasser an eine schwere Last, die die gesenkten Arme zu tragen hätten, denken ließ, so konnte eine genauere Prüfung diese Annahme als irrig erweisen. Ihr widersprechen zunächst anatomische Gründe. Die Querpartien der Bauchmuskeln sind scharf konturiert, während wir unter jener Voraussetzung Längskonturen finden müßten; der Teres major wie der Pectoralis, die bestimmt hervorzutreten hätten, sind nur leise angedeutet. Andererseits stimmen aber auch die Stützenreste

[1] Die erste Erwähnung: „Praxiteles", S. 367; vgl. Robinson, Trustees of the Museum of fine arts, Boston 1898, S. 18 f. Paul Arndt danke ich die Mitteilung über eine von ihm in Rom erworbene Photographie, die unsere Statue unrestauriert, mit Hilfe von zwei dicken Eisenstäben aufgestellt, in den Räumen eines römischen Kunsthändlers zeigt. Die Photographie trägt die Bezeichnung: 4021. Statua trovata nel Tevere. Das ist die einzige weitere Kunde, die über ihren voramerikanischen Aufenthalt zu erlangen war.

Digitized by Google

an beiden Oberschenkeln in der Nähe der Hüfte schlecht zu dieser Voraussetzung, dafür wären sie nur in der Nähe der Kniee passend. Nach zahllosen Beispielen werden wir auch hier annehmen, daß diese Stützen, ihre Spuren lassen sie als gleichartige und parallellaufende voraussetzen, einst nach den Handwurzeln gingen. Setzen wir diese so an, daß sie von der Verlängerung jener Ansätze getroffen werden, dann ergibt sich, dass die beiden Arme unserer Figur nicht gesenkt, sondern im rechten Winkel vorgestreckt waren. Es erübrigt nun nichts weiter zu thun, als was sich fast wie eine selbstverständliche Forderung aufdrängt. Denken wir uns ein Halternpaar in die Hände, so ist die Aktion von einer überraschenden Klarheit, der Anlauf zum Sprung.[1] Dazu stimmt alles was wir an Bewegung in diesem Körper sehen, ja, es wird uns erst jetzt verständlich. Das Gewicht des vorgebeugten Leibes ruht nicht ausschließlich auf dem rechten Standbein, das linke sich vom Boden lose erhebende wirkt noch mit, oder sagen wir besser nach, das Muskelspiel des Körpers verrät jugendliche Spannkraft, aber keinerlei Anspannung, seine starke Neigung kontrastiert wirksam mit dem emporgerichteten Haupte, das sich ein wenig nach rechts wendet, das Auge scheint in die Ferne auf das Ziel gerichtet, der Mund ist geöffnet, der Beginn der Aktion spiegelt sich förmlich in der feinen Erregung dieses Antlitzes.

So haben wir hier statt des gesuchten Götterbildes ein Siegerbild erkannt, und, wenn auch ein jüngster litterarischer Versuch, beides zu einen, die Vermutung nahelegt, er könne wohl auch einmal hier wiederholt werden, solchem Thun vorbeugen liegt jenseits unseres Amtes. Wem ein kunstvoller Schopf genügt, um seinen Träger zum Apoll zu erheben, dem mag dieses unbenommen bleiben. Für einen Knaben, der mit keinem andern Schmuck zum Kampfspiel kommen durfte, hat er an sich nichts Auffallendes[2], und zum Knaben-Siegerbild will er besonders passend erscheinen, wie uns die Eros-Frisur des Dornausziehers lehrt.

[1] Vgl. Jüthner, Über antike Turngeräte, S. 14 mit Anm. 12. Auch in Robinsons Beschreibung heisst es S. 19: He might be preparing to run ....

[2] Als Beispiel mag der Kindersarkophag des Louvre Clarac 75, 1 R. genügen, auf welchem sämtliche Knabenkämpfer, der den myronischen Diskobol imitierende voran, kunstvoll frisiert erscheinen.

Digitized by Google

Fig. 1. Jünglingsstatue in Boston (Profil).

Digitized by Google

Als Athletenbild reiht sich unseres würdig den größten und bewundertsten Leistungen der hellenischen Kunst auf diesem ihrem eigensten Gebiete an. Der gewählte Moment des Beginnes der Aktion ist der einzige, den innerhalb der Grenzen der Plastik diese selbst zur Geltung bringen kann, er scheint demnach nicht gar originell, und doch haben wir nicht viele Analogien in unserem Monumentenvorrat und keine voll zutreffende. Vielleicht war die Hoplitodromenstatue des Epicharinos von Kritias und Nesiotes ein solches, und die Tuxer Bronze, in der man ihr Nachbild vermutet, möchte gut dazu stimmen, Energie der Bewegung wird man diesen Meistern auch da zutrauen dürfen, vielleicht auch der Ladas Myrons, dessen vergeblich gesuchtes Bild uns möglicherweise eine im Museo Torlonia verborgene Statue bieten möchte,[1] die wir hier gleicherweise nützlich verwerten könnten, aber unverkennbar sind es nicht Vorbilder einer so frühen Zeit, die auf unsere Meister bestimmend eingewirkt haben; ein anderer zeitgenössischer Athletenbildner scheint ihn hier zu überschatten. Wir besitzen eine kleine Reihe von Siegerstatuen, die mit unserer das formale Grundprinzip gemeinsam haben, den Kontrast des von der Aktion vorgebeugten Oberkörpers mit dem aufwärts gewendeten Kopf. An erster Stelle steht der berühmte »Sandalenbinder« mit dem Winckelmannschen Rufnamen Jason, der den älteren »Cincinnatus«, welchen die Restauration vergeblich zu verewigen sich mühte, verdrängt hat; heute gilt er so ziemlich allgemein als Hermes. Die vielfache gelehrte Sorgfalt, die ihm noch jüngst zu teil wurde, hat wohl die stilistische Erkenntnis wesentlich gefördert, doch wie uns dünkt, eine eingehende Erwägung der interessanten Probleme, die der monumentale wie litterarische Thatbestand stellt, nicht unnötig erscheinen lassen.[2] Sie hat mit vollem Recht die durch ihre treffliche

[1] Museo Torlonia 480, Rép. 549, 4.

[2] Die letzten Besprechungen sind: Michaelis, Anc. marbl. in Great Britain Lansdownehouse, No. 85; Studniczka, Ath. Mitteil. 1896, S. 362 ff.; Furtwängler, Statuenkopien, S. 548 u. 575 f.; Arndt im Einzelvkf. zu No. 788/4. Die jüngste Bereicherung des Replikenverzeichnisses bildet ein Torso im Museum von Perinthos, Kalinka, Jahreshefte 1, Beiblatt S. 120, Fig. 82, und die Münzbilder, Behrend Pick, Die ant. Münzen Nordgriechenlands I, 951 u. 1209, abgeb. Taf. XVI, 25, vgl. S. 340. Letztere kommen für die Deutung des ursprünglichen Werkes, wie wir hier gleich vorweg bemerken wollen, gar nicht in Betracht. Durch Widderkopf, Schildkröte und Kerykeion vollzieht der Stempelschneider seine Umwertung, ähnlich wie in der Münze von Amastris, Arch. Jahrb. 1898, S. 58, der Diskobol der Sala

Digitized by Google

Fig. 2. Jünglingsstatue in Boston (en face).

Digitized by Google

Erhaltung ausgezeichnete Statue in Lansdowne-house zu London an die erste Stelle gesetzt. Michaelis hat in seiner sorgfältigen und ergebnisreichen Behandlung in ihr eine Umbildung des originalen Motives erkennen zu müssen geglaubt, wogegen Furtwängler die Behauptung aufgestellt hat, das lansdowner Exemplar vertrete das ursprüngliche Werk, nach ihm sei der attische Torso zu ergänzen und die Ergänzungen des Pariser und des Münchener Exemplars zu verbessern, eine vatikanische Statuette, die in der Replikenliste bisher mitgeführt wurde, verweist er aus derselben. — Wir schließen uns dem ersten Teile dieser Behauptung rückhaltslos an, und finden ferner die Forderung Furtwänglers für das athenische Exemplar wie für das des Louvre berechtigt, sie wird sich wohl auch auf den Torso von Perinth erstrecken. Wenn wir aber auch weitergehen würden als wir thatsächlich beabsichtigen und seinen Folgerungen bezüglich der zwei weiteren Repliken zustimmten, so wäre damit die von Michaelis erkannte Existenz zweier Redaktionen keineswegs beseitigt. Von dieser zweiten Redaktion sprechen zwei Zeugnisse, die sich keineswegs wegdeuten lassen, es sind dieselben, die unserem Typus den Namen Hermes verschafft haben, auf welchen, beiläufig bemerkt, angesichts des Faganschen Kopfes und der Jacobsenschen Büste, ohne sie wohl kaum jemand gekommen wäre. Die bekannten Verse Christodors (Anth. Pal. 2. 297—302) und eine Silbermünze von Sybrita in Kreta[1]. Wir gestatten uns zunächst den Wiederabdruck der christodoreischen Beschreibung:

ἦν δὲ καὶ Ἑρμείας χρυσόραπτις· ἱστάμενος δὲ
δεξιτερῇ πτερόεντος ἀνείρυε δεσμὰ πεδίλου
εἰς ὁδὸν ἀῖξαι λελιημένος· εἶχε γὰρ ἤδη
δεξιὸν ὀκλάζοντα θοὸν πόδα, τῷ ἔπι λαιὴν
χεῖρα ταθεὶς ἀνέπεμπεν ἐς αἰθέρα κύκλον ὀπωπῆς,
οἷά τε πατρὸς ἄνακτος ἐπιτρωπῶντος ἀκούων.

Die Schilderung des Motivs entspricht, wie Michaelis sah, nicht dem des Lansdowner »Hermes«, wohl aber genau dem

della biga als Hermes erscheint und dort zu einer kunstgeschichtlich mehr als bedenklichen Hypothese hat herhalten müssen.

[1] Abgeb. Frœhner, Notice, S. 211, Catal. of the greek coins in the British Museum, Crete and the aegean islands, Taf. 19, No. 12.

Digitized by Google

Fig. 8. Bostoner Jünglingsstatue (Oberteil).

Digitized by Google

Münchener Exemplar. Christodor sagt ausdrücklich, die Linke sei ausgestreckt nach dem gebogenen rechten Fuß, dessen Sandalenband die Rechte anziehe, die Münze gibt uns eine freiere Nachbildung dieses Bronzehermes; dort ist der Gott ganz bei der Sache, während die richtige Wendung des Kopfes, wie sie das Lansdowner und athenische Exemplar zeigen, durch Christodor eine, wie wir sehen werden, keineswegs unwillkommene Bestätigung erfährt. Demnach müssen wir die Existenz einer Version voraussetzen, wie sie den Ergänzungen des Pariser und Münchener Exemplars entspricht, mag es sich im übrigen mit diesen verhalten, wie es wolle. Dass sie an jenem verfehlt seien, betrachten wir als erwiesen, von dem Münchener läßt sich dasselbe keineswegs behaupten. Wohl ist auch hier der ganze linke Arm ergänzt, doch ist die Schulter erhalten, und das könnte kaum der Fall sein, wäre der Arm einwärts gegen die Brust gegangen; denn dann geht wohl leicht Schulter und Arm verloren, wie am Pariser und Perinther Exemplar, oder mit der Schulter rettet sich ein Stück Oberarm, wie am attischen Torso — man mag hierfür noch die Torsi des Eros-Bogenspanner vergleichen. Außerdem ist an der linken Brustseite keinerlei Muskelspannung erhalten, wie sie nach jener Voraussetzung hier zu finden sein müßte. Demnach hat der Restaurator hier das Richtige getroffen, und als zweites Beispiel läßt sich nun die vatikanische Figur ansehen, die einfach eine Kopie im Spiegelbildsinne ist und wohl nur darum von Furtwängler aus dem Replikenverzeichnis weggewiesen wurde, weil der rechte Arm, der dort dem linken entspricht, erhalten ist und dadurch dem mißglückten Klassifizierungsversuch ein starkes Hindernis bereitet. Wir fassen das bisherige Ergebnis zusammen. Die erste Redaktion des Sandalenbinders vertreten die Statuen zu Lansdownehouse, der attische Torso, das Pariser und Perinther Exemplar und die beiden nordgriechischen Münzbilder, die zweite, die von Christodor beschriebene Bronzestatue im Lauseion zu Konstantinopel, die kretische Münze, das Münchener und vatikanische Exemplar.

Die nächste Frage, die der Lösung harrt, ist die der Priorität. Um ihr gerecht zu werden, müssen wir die unterscheidenden Merkmale ins Auge fassen. Zunächst geht aus dem Thatbestande hervor, daß der Hermescharakter uns für die zweite Redaktion

Digitized by Google

wirklich bezeugt ist; ihn einfach auf die erste mit zu übertragen, wie das gewöhnlich geschieht, dagegen möchten wir zunächst geltend machen, dass die erhaltenen Köpfe dem zu widersprechen scheinen, da wir von der zweiten nur die gleiche Wendung, nicht aber den Kopftypus kennen[1]. Wichtiger ist jedoch, daß beide Redaktionen sich auch durch das Motiv der Bewegung scheiden. Das von Christodor so exakt und treffend beschriebene der zweiten findet seine nächste Analogie in Jünglingsgestalten des Parthenonwestfrieses (Michaelis 12 u. 29) wie in dem Innenbild der Berliner Durisschale mit Unterrichtsdarstellungen, dem der Memnonschale des British Museum E 18 und ihre Verwandten,[2] der Amazone einer Lekythos aus Cypern (Jahrb. 1887, p. 11); das der ersten, wo nur die eine Hand mit der Sandale beschäftigt ist, in der bekannten kapriziös reizvollen Schöpfung der Aphrodite, die sich ihrer Sandale entledigt.

Die Lansdowner Statue ist weder Hermes noch Sandalenbinder, sie stellt vielmehr einen Palästriten dar, wie er sich zum Kampfspiel anschickt, indem er Gewand und Schuhwerk ablegt. Dieses geschieht in so einfacher und der Natur abgelauschter Weise, die ein Mißverstehen auszuschließen scheint, und gerade aus dieser anscheinend so schlichten Art der Lösung blickt die Persönlichkeit eines großen Künstlers durch. Wie das im Herabgleiten festgehaltene Gewand in reichen Falten den linken Arm und das rechte Bein umspielt und nicht bloß raumfüllend wirkt, sondern vor allem in einem Kontrast, der an Ähnliches am Praxitelischen Hermes wie der Knidierin erinnert, die Schönheit des jugendlich elastischen Körpers zu voller Wirkung bringt, wie der in die Weite des Kampfplatzes streifende Blick die momentane Beschäftigung bagatellisiert und nur zu formaler Wirkung kommen lässt (sehr im Gegensatz zu alter Athletenkunst und später Genrebildnerei), das feine geistvoll beseelte Antlitz, all das zeigt das unverkennbare Gepräge eines schöpferischen Geistes. Die Variierung des Motivs in der zweiten Redaktion war geradezu eine

[1] Vgl. Michaelis a. a. O. S. 466, der diesem Kopftypus gegenüber seine Forderungen für den eines Lysippischen Hermes präcisiert, aber was hier wirklich fehlt, ist nicht Lysippischer, sondern Hermescharakter.

[2] Klein, Gr. Vasen mit Lieblingsinschriften, Zweite Auflage. No. 29, vgl. Euphronios, S. 317 f.

Digitized by Google

künstlerische Notwendigkeit. Für den Palästriten ist der Moment, welcher dem des Enchriomenos vorangeht, sicherlich charakteristischer als der dem Apoxyomenos nachfolgende, für Hermes giebt es keine Wahl, auch ohne Homerische Reminiscenzen kann er seine Zauberschuhe nur anziehen, durch das Ablegen fiele er in das Reich des Komischen. Das Gewand kann hier nicht die gleiche Rolle spielen, der Hermes der Münze hat es klüglich bereits umgenommen, die ausgestreckten beiden Arme geben der Aktion ein etwas stärkeres Gewicht, genau so viel, möchten wir sagen, als seiner gesteigerten Bedeutung entspricht; das Gegengewicht des aufwärts gewendeten Kopfes fehlte auch hier nicht, fehlt aber leider uns jetzt zu vollem Genuß und Würdigung dieses Werkes. Wir wollen nur die Vermutung wagen, daß er ein richtiger Hermeskopf gewesen sei.

Das Verhältnis der beiden Fassungen zu einander ist keineswegs derart, daß es uns herausfordern würde, die eine auf Kosten der andern zu loben, was ebensowohl geschah, da der Lansdowner Ephebe für eine hellenistische Variation eines Lysippischen Originales galt, wie da für alle Abweichungen von diesem die Restauratoren verantwortlich gemacht wurden. Die Abweichungen, die wir konstatieren konnten, haben sich hier wie dort in spezifische Vorzüge verwandelt, aber die Priorität des Epheben vor dem Hermes braucht kaum eines näheren Beweises. Nicht etwa weil es an Analogien hierfür nicht mangelt, hat doch auch der entgegengesetzte Prozeß seine Analogie. Die Entstehung des Motivs auf dem realen Boden der Palästra wird doch wohl seiner geistvollen Umdeutung vorausgegangen sein. Über den Meister des Siegerbildes herrscht derzeit wohl kaum ein Zweifel. Der Name Lysipps ist seit langem und von so vielen Seiten in Vorschlag gebracht worden, daß diese Thatsache wohl allein die sprechende Verwandtschaft mit dem Apoxyomenos als unverkennbar beweist, und wenn jüngst Arndt gegen den lysippischen Charakter der trefflichsten Wiederholung des Kopfes unserer Figur, der von Studniczka bestimmten Jacobsenschen Büste, bescheidene Zweifel geäußert hat, so darf der Verfasser bekennen, daß ihm vor Jahren beim ersten Anblicke dieses Stückes, in völliger Unbekanntschaft mit der damaligen Litteratur die Erkenntnis, daß es kein Exemplar

Digitized by Google

des Apoxyomenos-Kopfes sei, erst bei schärferem Zusehen kam, und er hat Grund zu dem Glauben, mit diesem persönlichen Erlebnis nicht ganz allein zu stehen.

Wer aber ist der Meister des Sandalenbindenden Hermes? Zunächst können wir uns mit der sicheren Erkenntnis begnügen, daß seine zeitliche Entfernung von Lysipp keine sehr erhebliche sein kann. Die Münze von Sybrita gehört noch dem vierten Jahrhundert an und in der großen Plastik läßt sich seine rasche Wirkung nachweisen. Ist doch der berühmte sitzende Bronzehermes in Neapel aus Herculanum eine plastische Weiterdichtung seines Grundgedankens, er wird erst recht verständlich, wenn man sich des auf das Gebot des Zeus horchenden Sandalenbinders erinnert. Die Bronze von Herculanum ist aber mit Lysipp in nahe Beziehung gebracht worden und gehört sicherlich der Richtung an, die er einschlug.[1] Damit drängt sich als Ergebnis der Gedanke auf, diese so überaus geistvolle Variation des Siegerbildes zum Götterboten sei das eigenste Werk des Schöpfers des ersteren, und wie eine Autorvariation sieht sie gewiß aus. Über diese Gattung hat der Verfasser an anderer Stelle bereits genugsam gehandelt. — Das neue künstlerische Prinzip, das sich im Sandalenlöser wie im Sandalenbinder gleich glänzend offenbart, hat weite Kreise gezogen. Aber das Schlagwort »Motiv des aufgestützten Fußes«, mit dem man zunächst dessen Weiterwirkungen nachgegangen ist, hat nicht bloß den längst erkannten Nachteil, daß es weit mehr umspannt als diese, es hat auch den, daß es zu eng gefaßt ist. Das wirklich Neue und Wesentliche liegt in jenem einfachen Gegensatze des vorgebeugten Körpers mit dem aufwärts gewendeten Kopf, es ist die Projektion des zweidimensionären Praxitelischen Linienrhythmus in den dreidimensionären Raum. Wenn wir, unserem gegebenen Thema folgend, dieser Wirkung auf dem Boden der Athletenplastik weiter nachspüren, so werden wir wohl erwarten dürfen, daß der Meister, der es ins Leben rief, es auch hier ausgenutzt habe, wo der Anlaß hiezu so nahe lag. Man hat von

[1] Vgl. E. Löwy, Lysipp und seine Stellung zu d. gr. Pl., S. 9 Anm. 6.

Digitized by Google

unserm Athleten gar oft nach dem Borghesischen Fechter hingewiesen und in dem Werke des Meisters Agasias von Ephesos eine mit eigenen Zusätzen gewürzte Umarbeitung eines Lysippischen Originals vermutet. Auch hier finden wir jenes Lysippische Princip wieder, und die starken Lysippischen Anklänge im Antlitz sind nicht bis zur Unkenntlichkeit gesteigert. Aber die völlig straffe Anspannung aller Muskeln dieses mit Recht so hochbewunderten Körpers ist von Lysippischer Elasticität zu weit entfernt, als daß es uns möglich wäre, ihn irgendwie getreulich in die Formensprache des Originals zurückzuübersetzen. Auch am Motiv selbst wird wohl gemodelt sein, wir denken uns jenes Vorbild als athletisches Siegerbild. Eine annähernde Vorstellung desselben kann uns eine Dresdener Athletenstatue bieten, deren Bedeutung jedoch weit über diese Aufgabe hinausreicht und gelegentlich wenigstens bereits erkannt wurde.[1] Ob er ein Faustkämpfer ist, wofür er im Katalog der Sammlung gilt, mag füglich bezweifelt werden, unzweifelhaft dünkt uns, daß wir in ihm die Kopie eines Lysippischen Originales besitzen. Der schlanke Hochwuchstypus, der Kopf, dessen schlagende Ähnlichkeit mit dem des Sandalen lösenden Athleten auffällt, die Elasticität der Bewegung, die vom Apoxyomenos, vom Eros-Bogenspanner, vom Sandalenbindenden Hermes wie vom Sandalenlösenden Athleten her bekannte Art des die Brust überschneidenden Armes, dieses bezeichnenden Elementes Lysippischer Raumanschauung, all' das spricht in überzeugender Weise für den Hauptmeister von Sikyon als den Schöpfer auch dieses Werkes. Und hier tritt uns noch einmal jener Gegensatz des vorgebeugten Körpers mit dem nach aufwärts gerichteten Haupte entgegen, der diese biegsamen Gestalten noch schlanker und elastischer erscheinen läßt.

Die Bostoner Statue steht demnach im Zeichen Lysippischen Einflusses, der sich jedoch bloß auf das formale Prinzip zu erstrecken scheint, da er den spezifisch attischen Charakter völlig unberührt gelassen hat. Der überraschende Fund des

[1] Hettner, 245, abgeb. Clarac 528, 3 R., Photographie Krone No. 646. Furtwängler, Meisterwerke, S. 597 Anm. 3.

Digitized by Google

skizzierten Torsos des Sandalenlösers auf attischem Boden nimmt sich wie eine Illustration dieser Thatsache aus. So sehr diese Thatsache geeignet ist, die hochragende Bedeutung des sikyonischen Meisters in helles Licht zu stellen, als Zeugnis gegen die des Schöpfers unseres Knabensiegerbildes läßt sie sich nicht verwerten. Eine starke Individualität besitzt immer eine tüchtige Gabe Assimilationskraft. Fremde Einflüsse wirken nur auf die Schwachen lähmend, produktive Naturen suchen und verarbeiten sie als ihre geistige Nahrung, und das hat unser Meister hier gründlich gethan, sein Werk ist etwas ganz anderes geworden als eine neue Variation jener viel variierten Lysippischen Typen. Die Übertragung des Motivs in ein neues Gebiet, in das Reich des Minderjährigen ist ihm gewiß eigentümlich, aber sie tritt an Bedeutung zurück gegen eine zweite noch eigenartigere: es ist hier mit dem Thema der vollen Bewegungsenergie verbunden, so recht im Gegensatze zu jenen ruhigen, sich förmlich zur Aktion vorbereitenden Gestalten. In der Formensprache des Körpers, im Kopftypus, in der Beseelung des Antlitzes ist von jenem fremden Elemente kaum ein Hauch zu spüren.

Diese eigenartige Bedeutung unseres Werkes findet eine willkommene äußere Bestätigung in der Thatsache, daß es keineswegs vereinzelt in der monumentalen Überlieferung steht, und wenn es uns bisher auch nicht vergönnt ist, eine zweite Replik des Originals zu besitzen, daß es solche gab, beweist uns der Fund von Wiederholungen des Kopfes unseres Knabensiegers. Die mir zuerst bekannt gewordene wurde mir von befreundeter Seite signalisiert und befindet sich auf einer weiblichen Gewandstatue »Polyhymnia« der Salle Rotonde d'Apollon des Louvre arg verstümmelt und ärger ergänzt.[1] Die Größe ist dieselbe, während die Statuette einer Muschel haltenden Nymphe in Stockholm (Lagrelius 22) denselben Kopf in zweidrittel Größe aufgesetzt bekommen hat. Die Erhaltung ist kaum besser wie die des vorigen, der Wert so ziemlich der

[1] Fröhner, Notice, No. 892, abgeb. Clarac 166, 5 u. 6 R. Catalogue sommaire 2404. An der Basis folgende Restaurationsangabe: Nez avec morceaux de front, bouche et menton, bas de cou avec les cheveux sur le cou. Phot. Giraudon.

Digitized by Google

gleiche. Das ist alles, was wir im ersten Augenblick zu bieten vermögen, aber eine alte Erfahrung lehrt, daß solche Anfänge vielverheißend sind; indes wird wohl für lange Zeit das Bostoner Exemplar die einzige Quelle unserer Kenntnis bleiben. Es weist bestimmt auf ein Bronzeoriginal zurück. Außer

Fig. 4. Kopf der Bostoner Jünglingsstatue.

den bereits erwähnten Stützenresten an beiden Oberschenkeln findet sich noch der vom Ergänzer weiter ausgeführte Ansatz einer Stammstütze, die an der linken Hüfte aufsaß. Den Bronzecharakter hat der Marmorkopist auch in der Wiedergabe der Körperformen, wie in der Haarbehandlung treu gewahrt. Die Kopie dürfte zu den besten gehören, die wir be-

Digitized by Google

sitzen, doch mag wohl der Hauch von Herbe, der über diesem Körper schwebt, einen der feinsten Reize des Originals ein wenig vergröbert haben.

Bei jenem ersten Versuche, die kunstgeschichtliche Stellung der Bostoner Knabenstatue zu bestimmen, hat der Verfasser auf seine feste Zusammengehörigkeit zu einer Reihe von Bildwerken hingewiesen und als deren Glieder die Wiener Kora, den Apollo mit der Gans, den, welchen wir nach einem besonders bekannten Florentiner Exemplar Apollo des Palazzo Vecchio benennen wollen, und den Neapler Bronzekopf der »Berenike« aufgezählt. Allen diesen gemeinsam ist der klar zu Tage tretende engste Zusammenhang mit Praxitelischer Kunstrichtung, und den gleichen Schluß glaubten wir auch ihm schuldig zu sein. Diesem Ansatz hat Robinson widersprochen; die auch seinerseits anerkannten Praxitelischen Anklänge ließen ihn lieber an die Umarbeitung eines Apollotypus des vierten Jahrhunderts in vermutlich früh-hellenistischer Zeit denken. Doch giebt auch er »a striking resemblance to the head of the statue of Kora in Vienna« zu und stützt seine Deutung auf die Ähnlichkeit

Fig. 5. Kopf der Wiener Kora.

Digitized by Google

des Gesichtstypus und der Haaranordnung mit dem Kopf des Apollo vom Palazzo Vecchio, wobei er richtig den Altersunterschied zwischen dem Jünglingskopf und dem des Knaben betont, dessen weiblichen Charakter auch die Restauratoren empfunden haben müssen. Indes auf stilistische Kennzeichen baut man

Fig. 6. Kopf der Bostoner Jünglingsstatue.

keine Exegese, und Robinsons Zeitbestimmung fällt zugleich mit seiner Deutung. Denn die Unterschiede zwischen Apollo und dem Knabensieger erklären sich weit einfacher. Wir wollen zunächst genauer auf den Vergleich des Kopfes mit dem der Kora eingehen, zumal die frappante geschwisterliche Ähnlichkeit außer Frage steht. Die augenfälligste Übereinstimmung be-

Digitized by Google

steht im Haarputz, dessen Grundzüge dieselben sind, während sich in Einzelheiten starke Unterschiede zeigen. Der stärkste besteht in der feineren Ausführung des weiblichen. Das tritt am deutlichsten hervor, wenn man die völlig gleiche Anlage am Hinterhaupt ins Auge faßt. Da nimmt sich die Partie an der Bostoner Figur wie die Skizze zu der der Kora aus; zu beiden Seiten der Teilungslinie am Nacken ist das Haar bloß angelegt und weiter oben flüchtig ausgeführt, während dort alles mit gleich liebevoller Sorgfalt vollendet erscheint. Auch am Vorderhaupt herrscht wohl dasselbe Prinzip der Haaranordnung, doch ist hier die Ausführung nicht bloß graduell verschieden. Das längere Frauenhaar hat dem Künstler eine reichere Ausgestaltung ermöglicht. Die Strähne ziehen sich von Stirne und Schläfen hinauf zur Schleife am Scheitel in zahlreichen immer kleiner werdenden Windungen, die obersten, kurz zusammengerollten bilden eine Verstärkung derselben. Das kürzere Knabenhaar ist schlichter behandelt, wodurch es lockerer bleibt und im leichten Vorquellen die Stirne wirksam umrahmt. Die Entstehungsgeschichte dieser Haartracht soll uns

Fig. 7. Kopf der Wiener Kora.

Digitized by Google

gleich beschäftigen, für jetzt wollen wir nur ihrer künstlerischen Seite gedenken. Die von allem Vorhergehenden völlig abweichende Behandlung des Haares, die uns hier entgegentritt, ist ihr unbestreitbares Verdienst. Wohl zeigt das kurzgeschnittene Haar des Praxitelischen Hermes wie des Aberdeenschen Kopfes die getreue Wiedergabe des malerischen Eindruckes unter Verzicht auf sorgfältige Durchbildung aller Einzelheiten. Eine neue künstlerische Forderung war damit gestellt, die Lösung für das Ephebenhaar im ganzen bereits vollzogen. Aber das lange nach Frauenart eng an den Schädel gelegte, von Bändern niedergehaltene und hinten in einer kunstvollen Nackenschleife festgewundene mußte sich erst von dem Zwange frei machen, der ihm Bronze- oder Marmorcharakter, aber nicht den seines eigenen Wesens gestattete. Diese Auflockerung sehen wir hier vollzogen, die Bänder sind verschwunden, die Schleife auf den Scheitel gerückt, und nur mehr am Hinterschädel lebt die auf ihr Altenteil gesetzte frühere Weise noch fort, vorne aber und an den Seiten sehen wir die frei gewordenen Haarsträhne in zierlicher Ordnung als wohlgepflegtes, quellendes Haar. — Ebenso deutlich wie die Übereinstimmung des Haarputzes ist die des Gesichtes. Einen auffälligen Unterschied zeigt die Gesichtslänge, der Bostoner Knabe hat 0.138, die Kora 0.149, aber noch auffälliger darf man es wohl bezeichnen, daß diese Differenz bis auf 2 Millimeter auf die höhere Stirne der Kora entfällt, während alle übrigen Maße, die man zu nehmen pflegt, völlig die gleichen sind. Dem schmalen, feinen Profil der Göttin gegenüber erscheint somit das Gesicht des Knaben vollwangig und fleischig, und wie hierdurch der Eigenart seiner Altersstufe Genüge gethan ward, so drückt sich die Energie der Bewegung im Gegensatz zu der gehaltenen Ruhe der Göttin in dem tiefer gelegten, lebhaft gewendeten Auge, in der stärker geöffneten Mundspalte, den leicht geblähten Nasenflügeln und den dadurch hervorgerufenen Muskelspannungen aus. Auch der Vergleich der Ohren beider Köpfe ist lehrreich. So diskret die Spuren palästritischer Übung am Knabenkopfe angedeutet sind, sie bleiben dennoch unverkennbar und beseitigen den letzten Rest von Zweifeln bezüglich seiner Deutung.

Digitized by Google

Die kunstgeschichtliche Stellung der Bostoner Statue wird durch ihre geschwisterliche Ähnlichkeit mit der Wiener Kora, die nur die Annahme des gleichen Schöpfers der Originale beider erklärt, annähernd genau bestimmt. Ist uns doch der der letzteren nur mehr dem Namen nach unbekannt; dass er ein Schüler des Praxiteles war, wird derzeit allgemein anerkannt, und die Bedeutung des Werkes zeigt uns nicht bloß die sich mehrende Reihe attischer Weih- und Grabreliefe, die ihre lebendige Weiterwirkung auf dem heimatlichen Boden bekunden, sondern auch schon der Ansatz zu einer Replikenreihe, die uns das Fortleben seines Ruhmes in späteren Tagen erweist.[1] Was ihre Zuteilung zu der Reihe rein Praxitelischer Werke von Anbeginn verhindert hat, war die dort unerhörte Frisur, die sie nicht bloß mit unserer Statue, sondern mit einer kleinen Reihe von Werken teilt, die, wie wir vorweg bemerken wollen, Praxitelischen Einfluß nicht verkennen lassen. Der nächstliegende Schluß wäre der eines Wechsels der Mode, und er mag an und für sich richtig sein, aber die genetische Entstehung des neuen aus dem alten ist glücklicherweise noch deutlich aufzuzeigen, und man wird es kaum als Zufall bezeichnen können, wenn die Reihe von Beispielen, an der sich das stufenweise Fortschreiten klar machen läßt, mit merkwürdiger Zähigkeit an dem Boden Praxitelischer Kunst haftet. Den ersten schüchternen Versuch, das früher geschilderte System der weiblichen Haaranordnung zu durchbrechen, zeigen die Köpfe des Apollo-Sauroktonos und des Hypnos, der Londoner Pseliumenebronze und der Aphrodite von Arles. Da hat sich über den Schläfen eine überschüssige Haarmasse dem allgemeinen Zug zum Nackenknoten entzogen, sie wird unter die Binde gezwängt und selbständig verknotet, aber dadurch der Fläche, der sie entkommen wollte, wieder angedrückt. Die nächste Stufe ist in ihrer ursprünglichen Form bisher durch den Kolossalkopf der »Stephanusa« und seine Repliken[2] sowie durch einen Wörlitzer Kopf vertreten gewesen; dazu

[1] Außer dem bereits „Praxiteles", S. 367 Anm. erwähnten Kopfe, Le Bas-Reinach, Taf. 143, 3, ist mir noch ein zweites Exemplar in Florenz, Gall. degli Arazzi, Quarta Sala di Nord, bekannt. Die Nase neu, gute Arbeit.

[2] Eine vierte Replik, die mir seinerzeit entgangen war, vgl. a. a. O. S. 349 f., befindet sich in der Galerie des kapitolinischen Museums, No. 51, neben dem falsch restaurierten Myronischen Diskobol, er ist bei Rhighetti, II, Taf. 237, 2 als „Niobe" publiziert. Der

Digitized by Google

tritt jetzt als besonders willkommenes Beispiel ein aus der Gegend des Lago di Fucino stammender schöner Frauenkopf der Sammlung Dr. Pollaks hinzu, den wir mit gütiger Erlaubnis des Besitzers veröffentlichen. Die auffällige Ähnlichkeit mit dem Sauroktonostypus enthebt uns jeder stilistischen Untersuchung und weist ihm

Fig. 8. Frauenkopf der Sammlung Pollak.

seinen festen Platz an. Der Fortschritt, den diese Köpfe zeigen, besteht darin, daß die Haarpartie über den Schläfen sich loslöst und über die Binde hinweg als zweite Lage zum Nackenschopf geführt wird. Er ist prinzipieller Art und hat weiter gewirkt; das

Wörlitzer Frauenkopf, Einzelvkf. No. 402, vgl. a. a. O. S. 312; als weiteres Beispiel wäre noch die nach einem Abguß im Einzelvkf. No. 894/5 herausgegebene Sauroktonosvariante zu erwähnen.

Digitized by Google

Beispiel der melischen Aphrodite mag für viele genügen. Die dritte Stufe vertritt jener Dionysostypus, der unter dem Rufnamen »Sardanapal« allgemein bekannt ist. Die breiten von den Schläfen zurückgestrichenen Haarmassen überschreiten die Binde, legen sich um dieselbe und fallen in Locken auf die Schultern herab. Die Beachtung der augenfälligen Ähnlichkeit dieser Haaranordnung mit jener der Eirene hat dazu geführt, den Sardanapal für den älteren Kephisodot in Anspruch zu nehmen, während von anderer Seite sein Praxitelischer Ursprung anerkannt wurde. Jene Ähnlichkeit schrumpft indes bei genauerer Betrachtung zusammen. Das Haar der Eirene ist vorn unter der Binde hervorgezogen und um die Stirne diademartig umrahmend angeordnet, aber es gehört in das ältere und umfangreichere, uns hier nicht interessierende Kapitel der Gliederungsprobleme, mit dem das uns beschäftigende Überschneidungsproblem nur lose zusammenhängt. Wohl möglich, daß jene dritte Art für den Gott, dem sie besonders angemessen erscheint, erfunden ward, wir kennen keine weitere Anwendung, doch damit waren die möglichen Variationen des Zusammenwirkens überschneidender Haarsträhne und des Bandes auch erschöpft. Da lag doch der Versuch nahe, dieses Band fallen zu lassen und die Haarstreifen in voller Breite direkt zum Nackenschopf zu führen, so daß sie jene Funktion des Festhaltens der unteren Lage mit erfüllen konnten. Er liegt am Kopf des Apollo mit der Gans in voller Deutlichkeit vor, an ihm allein, und wenn wir jetzt auch nur einen flüchtigen Blick auf diese so auffällige Haartracht werfen, so scheint sich uns in gleicher Klarheit wie deren unmittelbare Vergangenheit ihre nächste Zukunft zu zeigen. Mit der Frisur der Kora und des Bostoner Knaben zusammengehalten, erklärt er die Entstehung dieser als Erfüllung einer fast notwendigen Konsequenz. Die Nackenschleife ist von jenen wie mit kräftiger Zugwirkung ausgestatteten Haarstreifen in die Scheitelhöhe gezogen worden und damit die volle Auflockerung erreicht; man glaubt namentlich noch an der Anordnung am Korakopfe durch einfaches Glätten den früheren Zustand wieder herstellen zu können. So war denn dem Bande der Schopf nachgefolgt, doch für eine ganz kurze Weile. Gar bald sitzt er wieder an der alten Stelle und mit ihm das Band, doch zunächst verschwindet

Digitized by Google

die Scheitelschleife nicht wieder, eine Reihe altbekannter Bildwerke versichert den Leser, daß ihre Rolle noch nicht ausgespielt ist und ihr Schlußeffekt erst kommt; aber jene friedliche Vereinigung des ersten Augenblickes zeigt uns die Mediceerin. — Die Haartracht des Bostoner Knaben und der Wiener Kora, deren Entstehung uns beschäftigt hat, findet sich auch sonst noch auf Monumenten, deren stilistische Weise durchweg so deutlich hervortritt, daß man sie als »geradezu charakteristisch für die Praxitelische Epoche« bezeichnet hat. Sicher ist, daß, wo sie erscheint, der unmittelbare Einfluß des Praxiteles klar zu Tage tritt; aber daß alle Gründe dagegen sprechen, sie für ihn selbst in Anspruch zu nehmen, brauchen wir hier kaum zu wiederholen[1]. Dasjenige bedeutende Werk dieser Reihe, welches sich als drittes neben unser Geschwisterpaar stellt, haben wir vorher bereits erwähnt. Es ist der Apollo des Palazzo Vecchio.[2] Die Zahl der uns erhaltenen Repliken, namentlich die kaum vollständig bekannte der Köpfe, weist ihm einen ehrenvollen Platz zu. Sämtliche Exemplare lassen die Überlebensgröße des Originales erkennen, aber keines zeigt uns das Ganze der Komposition frei von Ergänzerzuthaten, am meisten wohl das von Petworth House (Ov. Atlas Tf. XXII No. 31), welches einen Zug bewahrt hat, der zur vollen künstlerischen Wirkung unentbehrlich ist. Der Baumstamm, auf den der Gott seinen rechten Arm aufstützt, ist mit dem Gewande bedeckt, dessen Vermittlerrolle wir vom Praxitelischen Hermes her kennen, darnach sind die Ergänzungen der übrigen zu berichtigen, leider vermissen wir bis jetzt eine genügende Publikation. Diese Stütze hat ein

[1] Beispiele hat Furtwängler zusammengestellt: Samml. Saburoff zu Taf. 2 und Meisterwerke, S. 665 Anm. 1; vgl. Studniczka, Arch. Jahrb. 1896, S. 256, aber von den dort citierten beiden Vasen hat die eine wegzufallen. Die Thetis auf der Vase aus Kamiros zeigt keine Haarschleife, was so aussieht, sind die in seltsamer Perspektive gezeichneten Haarenden.

[2] Das Verzeichnis der Repliken bei Overbeck, Kunstmythologie V, S. 150f. u. 510f. Das Florentiner Exemplar ist im Einzelvkf. No. 842 veröffentlicht (Rep. 94, 2), der Kopf in Venedig, Einzelvkf. No. 828/4 und Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, zu No. 2 Abb. 1 nochmals abgebildet. An beiden früher angeführten Stellen hat Amelung diesen Typus einer eingehenden Behandlung unterzogen und von den fünf bei Overbeck aufgezählten statuarischen Exemplaren die Halbfigur im Conservatorenpalast als Weiterbildung in Abzug gebracht. Zu den sechs dort aufgeführten Köpfen kann ich noch die Kunde von drei weiteren hinzufügen. Ein gutes Exemplar Wilton House, Michaelis, No. 228, ein bei Michaelis fehlendes, Woburn No. 258 und das stark überarbeitete Berliner, A. Sc. No. 620.

Digitized by Google

Kopist in einen Knaben verwandelt, wohl in Annäherung an einen geläufigen Dionysostypus, der ihn auch veranlaßt haben mag, seinem Vorbild ein paar Locken anzufügen. Daraus ist die wunderliche Hypothese entstanden, unser Werk stelle Apollo um Hyakinthos trauernd dar; sie hat vielleicht das Gute gehabt, die Aufmerksamkeit auf das seelische Leben dieses Kopfes zu lenken. Der Gott lehnt lässig in tiefes Sinnen versunken, das Haupt leicht geneigt, die gesenkte Linke mag sich vielleicht auf die Leier gestützt haben, die ihm der Ergänzer des Exemplars vom Palazzo Vecchio unter die Rechte schob, keinerlei Aktion setzt ihn mit der Außenwelt in Verbindung, er ist ganz mit sich selbst beschäftigt. Der dichtende Apollo des Praxiteles ist der Vater dieses Werkes. Indes so sehr er ihm ähnelt, so wenig gleicht er ihm. Gegen jenen gehalten, nimmt sich unser Apollo weniger groß und feierlich, weniger monumental, aber moderner, geradezu eleganter aus. Die geschlossene Linienführung, die nachdrückliche Betonung des Insichgekehrtseins durch Entlehnung des Ruhemotives von dem des Schlafes, wie durch das fragend aufblickende Tier des Gottes ist einer schlichten, ungezwungenen Haltung gewichen. Darin möchte man wohl Lysippischen Einfluß vermuten, der sich noch deutlicher in den schlanken Proportionen des Leibes und dem relativ kleinen Kopfe zeigt.

Die genaue Übereinstimmung der Haaranordnung wie der Haarbehandlung mit jener der Bostoner Knabenstatue bedarf keines neuerlichen Hinweises. Aber trotz der Größendifferenz ist die physiognomische Ähnlichkeit fast gleich unverkennbar. Es ist derselbe Gesichtsschnitt, die gleiche, von dem steilen Dreieck Praxitelischer Stirnbildung abweichende, niedrige und kreisförmig begrenzte Stirne, die gleich tief und schiefliegenden Augen, kurz, wenn man von der momentanen Erregung des Jüngeren absieht, bleibt neben der Größendifferenz nur noch die der Altersstufe. Es scheint kaum möglich den Schöpfer dieses Werkes von dem der beiden anderen zu trennen.

In weiterem Abstande als diese drei Gestalten voneinander steht als vierte der Apollo mit der Gans. Wir haben den elf statuarischen Repliken und 5 Köpfen, die wir gelegentlich unserer eingehenden Behandlung dieses hochinteressanten Werkes anführen

Digitized by Google

konnten, noch einen 6. Kopf hinzuzufügen[1] und dürfen uns mit Berufung auf dieselbe hier kurz fassen. Der genetische Zusammenhang, den wir zwischen ihm und dem Praxitelischen Sauroktonos anerkannten, erinnert an das oben erwähnte Verhältnis des Apollo vom Palazzo Vecchio zu seinem Vorbild aus der gleichen Werkstätte. Nur daß wir dort den kühnen Versuch eines Überbietens sahen, während wir hier das umgekehrte Verfahren beobachten. Beides ein und derselben Künstlerpersönlichkeit zuzumuten, hat wenig Bedenkliches. Analogien aus Vergangenheit und Gegenwart lehren uns eindringlich genug, es als verschiedene Stadien eines Entwickelungsganges zu begreifen. Dann aber muss der Apollo mit der Gans das ältere, der vom Palazzo Vecchio das spätere Werk desselben Meisters sein, und zum gleichen Resultat drängt uns von selbst das Ergebnis der früher vorgetragenen Frisurstudie. Für die Einheit des Ursprunges treten zunächst die gleichen Gründe ein, die uns früher schon geleitet haben. Weiterbildung eines Praxitelischen Themas unter Lysippischem Einflusse ist das Charakteristikum unserer Gruppe; für den Bostoner Knaben freilich könnte man den Satz füglich umkehren. Aber nicht bloß dem neuen, belebenden Einflusse, sondern einer starken Eigenart verdanken diese abgeleiteten Schöpfungen ihr eigenes Leben, das gerade am kräftigsten die abgeleitetste aller, der Apollo mit der Gans, gelebt hat. Ein äußeres Zeugnis jener Einheit bietet uns noch ein gleichzeitiges Monument. Auf mehreren Reliefs des athenischen Asklepieions, zu dem, wie wir wissen, die Familie des Praxiteles in nahen Beziehungen stand, kehrt neben dem sitzenden Asklepios eine lehnende Hygieia in leichter Variierung wieder. Der in einem Exemplar trefflich erhaltene Kopf zeigt das Antlitz wie die Frisur der Wiener Kora, während die Stellung den direkten Einfluß des Apollo mit der Gans verrät. In ähnlicher Weise vereinigt die weibliche Figur eines Grabreliefs aus Rhamnus das Gewandmotiv der Kora mit einer starken physiognomischen Annäherung an den sog. Bronzekopf der »Berenike«, den wir früher schon unserer Reihe eingefügt hatten.[2] Damit schließt

[1] Rom, Palazzo Colonna, auf einer weiblichen, lebensgroßen Gewandstatue, die, an sich wertlos, durch moderne Draperie ganz entstellt ist.

[2] Das Asklepiosrelief (Kav. 1330) ist publiziert Bull. d. corr. hell. 1878, Taf. 9. Zum Grabrelief aus Rhamnus (Kav. 833) vgl. Arndt im Einzelvkf. III. No. 673—6.

Digitized by Google

sich die Kette des Indizienbeweises, den wir für die gleiche Urheberschaft dieser Reihe angetreten haben. Über den Grad seiner zwingenden Kraft sich derzeit in Betrachtungen zu ergehen, wäre ein völlig müßiges Beginnen. Wir müssen es ihm selbst und der Zukunft überlassen sich zu bewähren, soll er nicht an der ersten besten neuen Thatsache zerschellen. Indes er scheint bereit, die erste Probe seiner Lebenskraft sofort zu liefern.

Die intimen Beziehungen unseres unbekannten Meisters zur Praxitelischen Kunst lassen uns in ihm einen Jünger desselben und zwar einen hochbegabten vermuten. Es erscheint selbstverständlich, daß sich ein solcher dem die Folgezeit dominierenden Einfluß Lysipps nicht hat entziehen können. Den stärksten inneren Zusammenhang offenbart uns das früheste Monument unserer Reihe, aber gelegentlich unserer ersten Behandlung der Fragen haben wir die Thatsache übersehen, daß auch ein äußerer Zusammenhang gerade hier offen zu Tage liegt. Eine selbstauferlegte Beschränkung im Niobekapitel ließ uns unsere Aufmerksamkeit auf Mutter und Töchter konzentrieren, hinter denen und dem ältesten, mit einer Schwester verbundenen Sohne wir allein Praxitelische Originale erkennen konnten, während wir für die übrigen nur den derzeitigen Verzicht auf die Meistertaufe aussprachen. Erst später fiel dem Verfasser die schlagende Ähnlichkeit des im Tode hingestreckten Niobiden mit dem Apollo mit der Gans auf, die namentlich in dem besten Münchener Exemplar so unverkennbar hervortritt, daß, wie eine angenehme Erfahrung ihn lehrt, ein leiser Anstoß genügt, um bei dem Betrachter dieses die Erinnerung an jenen sofort hervorzurufen. Man braucht sich ihn bloß aufgerichtet zu denken, um sie voll und ganz zu empfinden. In dieser Lage ist weder die Streckung des Leibes, noch der in den Nacken zurückgeworfene Kopf, wodurch sich Apollo vom Sauroktonosvorbild unterscheidet, geändert, die Beine sind hier wie dort gekreuzt, die Arme gehen in ähnlicher, nur durch das Motiv leicht veränderter Richtung. Der dort viel bewunderte geschlossene Rhythmus ist auch hier intakt. Die letzte Probe bietet uns das Münchener Exemplar, dessen Kopf nicht bloß eine auffällige Verwandtschaft zeigt, sondern in skizzenhafter Anlage die ganz singuläre Frisur des Apollo mit der Gans aufweist.

Digitized by Google

Damit sind wir hart an die Meisterfrage herangerückt. Wir haben früher auseinandergesetzt, daß die Kontroverse über den angeblich zwischen Praxiteles und Skopas strittigen Ursprung der Niobegruppe modernen Ursprunges ist. Für das Hauptstück war Praxiteles' Urheberschaft im Altertum nicht strittig, die Kontroverse bezog sich bloß auf die Kinder und wird uns angesichts der Niobesöhne vollkommen verständlich. Aber Skopadisch ist der tote Niobide sicherlich ebensowenig wie Praxitelisch, dagegen lösen sich alle Schwierigkeiten, wenn wir in diesem Mitarbeiter denjenigen erkennen wollen, der zu solchem Amte der nächstberechtigte war, den großen Sohn des Meisters Kephisodot. Wir haben demnach das wenige, was wir über ihn wissen, oder doch zu wissen glauben, zum Vergleich mit dem hier Behandelten heranzuziehen.

Obgleich wir früher, gelegentlich der über seinen Vater angestellten chronologischen Untersuchung, die ihn betreffenden Bruchstücke unserer litterarischen Überlieferung größtenteils in den Kreis unserer Betrachtung gezogen haben, so müssen wir doch deren Ergebnisse hier einer nochmaligen Erwägung unterziehen, die sie hoffentlich ergänzen und verstärken wird. Wir haben dort sein Geburtsdatum auf etwa Olymp. 103 (368 v. Chr.), das seiner Akme demnach auf Olymp. 113 (328) angesetzt, während der Plinianische Ansatz Olymp. 121 (296) rund eine ganze Generation später lautet. Auf welcher Grundlage dieser ruht, scheint sich unserer Kenntnis zu entziehen, und das ist um so mehr bedauerlich, als er sich im offenen Widerspruch mit dem Akmeansatz seines Vaters befindet, der geradezu den unsrigen erfordern würde, und dieser uns durch urkundliche wie geschichtliche Zeugnisse aufgenötigt wird. Die Trierarchielisten, die ihn vom Beginn der 112. Olympiade bis zum Schluß der 113. Olympiade mit Demosthenes und Demades und dem jüngeren Konon verbunden zeigen, das aus der Schlacht bei Megalopolis (Olymp. 112, 2) sich ergebende Datum für seine Wirksamkeit daselbst, seine Thätigkeit für Lykurg[1]

[1] Die großartige Bauthätigkeit, die Lykurgos während seiner Verwaltung entwickelte, macht es kaum wahrscheinlich, daß das Atelier, in dem er seine und seiner Söhne Statuen anfertigen ließ, von ihm nicht auch reichlich mit anderen Aufträgen bedacht worden sei. Eine Spur, die dahin wies, glaubten wir bereits „Praxiteles" S. 180 aufzeigen zu können, eine zweite scheinen uns die bekannten Tänzerinnenreliefs vom Dionysostheater (Kav. 259/60 Fr. Wolters, 1878/79) zu bieten. Ich kann die Ansicht Hausers, Neuattische Reliefs,

Digitized by Google

wie sein Verhältnis zu Phokion waren die zwingenden Gründe für unseren Ansatz, der die künstlerische Wirksamkeit des Meisters über den Schluß des vierten Jahrhunderts hinaus kaum zu erstrecken gestattet, da er zu diesem Zeitpunkte die Mitte der sechziger Jahre schon überschritten haben dürfte. Der Plinianische Ansatz wirkt jedoch in der modernen archäologischen Litteratur weiter als Hemmschuh für die Erkenntnis der Kunstgeschichte des vierten Jahrhunderts. So hat jüngst P. Perdrizet[1] eine 1896 in Delos gefundene, neue Künstlerinschrift des jüngeren Praxiteles, des Neffen unseres Meisters, die ihn wiederum als Porträtbildhauer zeigt, richtig in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts datiert, die Akme des Onkels gegen 310, also in Olymp. 117 gesetzt. Seine sonstigen Betrachtungen zur Praxitelischen Familiengeschichte dürfen wir hier übergehen, da sie unmittelbar vor seine Kenntnisnahme der unserigen fallen, indes noch weitergehende chronologische Schlüsse haben die archäologischen wie nichtarchäologischen Erklärer des IV. Mimiambos des Herondas gezogen. So Gurlitt:[2] „Für die Chronologie der Künstler (Kephisodot und Timarchos) ergibt sich, daß sie bis Mitte des III. Jahrhunderts lebten und wirkten und daß also U. Köhler und E. Löwy mit Recht durch eine Kombination der Künstlerinschrift C. I. Gr. II. z. n. 1377 = Löwy, J. gr. B. n. 109 mit C. I. A. II. z. n. 374,602 die Zeit der Dargestellten (Tochter eines Lysistratos aus Bate) rund auf dasselbe Datum bestimmt haben."

---

der sie als Typen No. 38 u. 39 mehrfach behandelt, S. 48 f., S. 179 f., vgl. auch zu Einzelvkf. 567, und in ihnen Kopien erblickt, nicht teilen. Ich halte sie unbedenklich für Originalarbeiten aus der Zeit des Lykurgischen Neubaues. Inhaltlich sind sie für den Schmuck des Theaters gewiß passend, und ihre zahlreichen Nachwirkungen finden dann eine Analogie in denen der Balustradenreliefs des Nikepyrgos. Kopf und Frisur der Tänzerin der ersten Platte, die ein besonders fein empfundenes Werk ist, erinnert ungemein lebhaft an die Wiener Kora.

[1] Note généalogique sur la famille de Praxitele. Revue les Études grecques 1898, p. 82 ff.

[2] Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich 1892 (Bd. XV). „Der 4. Mimiambos des Herondas", S. 169. Ich habe bisher bei den Erklärern einen Hinweis auf den kunstgeschichtlichen Hintergrund der erbitterten Polemik des Dichters gegen die Verkleinerer des Apelles vermißt oder durch Argumente anderer Art verdeckt gefunden. Sie richtet sich gegen den *ἀντίτεχνος* Antiphilos und die ägyptische Malerschule. Die Künstlerlegende hat diesen Gegensatz in das Verleumdungsbild hineininterpretiert. Auf den gleichen Gegensatz geht auch die bekannte Petronstelle zurück: pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit. Die Facilitas des Antiphilos steht hier der soliden Technik des großen Chrestographen entgegen. Herondas' persönliche Beziehungen zum ägyptischen Königshofe lassen diese Äußerung als besonders interessant erscheinen.

Digitized by Google

Der allgemeinen Annahme, die Segenswünsche, mit denen Kokkale den Meister wie den Stifter der Asklepiosgruppe im koischen Heiligtume gleichmäßig bedenkt, haben nur einen Sinn, wenn diese noch leben, kann man füglich nur entgegnen, daß sie dann kein Salz haben; die Berufung auf eine epigraphische Grundlage und Herbeiziehung U. Köhlers bedarf jedoch einer Richtigstellung. Köhler hat durch die Identifizierung des Kephisodot der Trierarchie-Inschriften mit dem älteren Sohne des Praxiteles die Grundlage zu dessen richtiger Zeitbestimmung geschaffen, und seine bestimmte Meinung über das Alter der von Gurlitt herangezogenen Inschrift kann man in der Anmerkung bei Löwy nachlesen, er datiert sie in das vierte Jahrhundert.

Indes seine Litteratenporträts sollen uns, so behauptet man, in die Nähe des Plinianischen Akmedatums zurückführen. Wir erfahren von dreien: Die Statue des Menander im athenischen Dionysostheater hat er nach der erhaltenen Basis-Inschrift in Gemeinschaft mit seinem Bruder Timarchos geschaffen, und Tatian berichtet uns von einer Statue der Myro von Byzanz, die er allein, und einer der Anyte, die er gemeinsam mit Euthykrates gefertigt hat. Das wenige, was wir von diesen beiden Dichterinnen wissen, gestattet uns durchaus nicht, Dienste von der griechischen Litteraturgeschichte in Anspruch nehmen zu können, die sie doch zu leisten nicht vermag.[1] Ob sie Einspruch gegen das umgekehrte Verfahren erheben wird, bleibt allerdings abzuwarten, aber das Auskunftsmittel, die Nachricht Tatians abzulehnen, scheint uns dann noch übrig zu bleiben. Wir werden es sofort in Erwägung ziehen, wollen uns jedoch vorher der urkundlichen Nachricht über die Menanderstatue zuwenden. Der Fundort wie die schlichte Form der Inschrift, die neben dem Namen des Dargestellten nur den des Meisters enthält und ihre nächsten Analogien in den Basisinschriften von Siegerstatuen des vierten Jahrhunderts hat, läßt statt der gewöhnlichen Vorstellung einer Ehrenstatue an ein Anathem denken. Anlaß dazu mußten ihm seine wiederholten

[1] Reitzenstein, Epigramm und Skolion, S. 132 ff., vgl. auch dessen Artikel Anyte in Pauly-Wissowa's Realencyklopädie.

Digitized by Google

Siege bieten, und das lateranensische Votivrelief, das ihn in seinem Studierzimmer zeigt, ist doch die wichtigste Grundlage für Studniczka's fast überzeugenden Versuch, die Züge des Dichters in dem herrlichen, oft wiederholten Kopfe aufzuzeigen, dessen treffliches Exemplar in Korfu jetzt durch die Publikation im »Einzelverkauf« (Nr. 610 und 611) bekannt geworden ist. Menander hatte am Schlusse des vierten Jahrhunderts das 42. Lebensjahr erreicht und ist mit 51 Jahren gestorben. Der von Studniczka für ihn in Anspruch genommene Kopf läßt auf einen angehenden Fünfziger schließen. Spuren eines körperlichen Leidens sind ihm deutlich aufgeprägt. Wie sehr dies mit den Tendenzen der zeitgenössischen Porträtkunst zusammengeht, kann die Plinianische Nachricht über den Metoposkopen, der aus Apelles Bildern das vergangene oder künftige Todesjahr des Betreffenden divinierte, lehren. Uns bleibt, wollen wir auf jene Identifizierung nicht verzichten, kaum ein anderer Ausweg übrig als die Annahme, Menander habe infolge seines Leidens etwa um zehn Jahre älter ausgesehen, als er thatsächlich war. Studniczka möchte freilich für das Menanderporträt Timarchos als den eigentlichen Schöpfer annehmen. Der ältere Bruder soll der ideale Künstler bleiben, der jüngere die Bildnisrichtung vertreten, die sein Sohn erfolgreich weiter führt. Indes die Überlieferung bietet für diese Trennung keine Handhabe. Timarchos erscheint immer, bis auf die römische Inschrift, bloß im Gefolge seines Bruders. Plinius nimmt von ihm nicht weiter Notiz, während die Firma der Söhne des Praxiteles bei Herondas, beim Verfasser der Vita dec. oratorum und bei Pausanias für Götterbilder wie für Porträts erscheint, ohne daß Kephisodot besonders hervorträte. Von den beiden Künstlerinschriften (Löwy Nr. 111 und 112), auf denen er allein erscheint, und die man mit aus diesem Grunde in seine Frühzeit verwiesen hat, steht die zweite auf der Basis einer Porträtstatue, und als Genossen beim Anytebildnis nennt Tatian, statt des Bruders, Lysipps größten Sohn Euthykrates. Kalkmanns Verurteilung der Fides Tatians hat jüngst noch geradezu in Hinblick auf diese Nachricht recht kräftigen Widerhall gefunden,

[1] S. Reinach, Revue arch. 1898, S. 161ff., Taf. V.

Digitized by Google

der aber ein wenig verspätet kommt; denn mittlerweile haben neue Funde und Entdeckungen dieser Theorie den Boden entzogen. Auf monumentalem Gebiete hat die Wiedergewinnung der Praxitelischen Pseliumene und Silanions Korinna[1] Tatian vollkommene Genugthuung gewährt, und die urkundliche Überlieferung hat durch die pergamenische Künstlerinschrift des Atheners Nikeratos, Sohn des Euktemon (Fränkel, Inschr. v. Pergamon Nr. 132), der Hyperkritik Halt geboten, die uns eine Nachricht von höchstem kunstgeschichtlichem Wert zu nutzen bisher verhindert hat. Denn in der That, es ist nichts Geringes, die beiden rechten Erben der größten Bildhauer des vierten Jahrhunderts, denen die Führerschaft der langen Reihe von Generationen miteinander rivalisierender Schulen zufiel, in friedlichem Zusammenarbeiten zu erblicken. Das muß zunächst auch auf das chronologische Verhältnis der Väter entscheidendes Licht werfen. Über die Zeitgrenzen, in denen sich Lysipps Schöpferkraft bewegte, sind noch jüngst mit lebhafter Bestimmtheit ziemlich abweichende Meinungen vertreten worden. Furtwängler läßt seine Thätigkeit die ganze zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts umspannen, »so daß die Alexanderzeit die Mitte desselben bezeichnet«, während Winter[1] nur die letzten Lebensjahre des Meisters in die Zeit nach Alexander hineinreichen läßt; »vorauf liegt eine lange Periode des Schaffens,

[1] Furtwängler, Meisterw., S. 523 Anm. 8; Winter, Arch. Jahrb. 1892, S. 169; vgl. Wolters, Röm. Mitt. 1889, S. 32 ff., der in der a. a. O. Taf. II und Comparetti und De Petra, La villa Ercolanese, Taf. 10, 1 abgebildeten Bronzebüste ein Königsporträt des Seleukos nachgewiesen hat. König war Seleukos für die ihm untergebenen Barbaren bereits Olymp. 117 = 312, während er erst sechs Jahre später auch den hellenischen Königstitel führte. Zu dem ersten Zeitpunkte war er nach der Rechnung, die sich aus Appian (Syr. 63) ergibt, 42 Jahre alt, während ihn Justin (XVII, 10) vier Jahre älter sein läßt. Nach Wolters „stellt unsere Büste Seleukos in einem Alter von mindestens vierzig Jahren dar", das mag ungefähr richtig sein, das Aussehen zwingt uns zu dem Schlusse, daß sie um 310 entstanden sein wird. Aber die von ihm betonte Verwandtschaft der Büste mit dem Apoxyomenos ist kaum so nahe, um an die Lysippische Statue als das Original denken zu lassen, gerade in der Haarbehandlung zeigt sich ein prinzipieller Fortschritt und doch bestimmt genug, um die beiden anderen der uns bekannten Porträtisten des Seleukos in ihren Ansprüchen nicht zu unterstützen, es würde denn für Aristodemos der Nachweis seiner Zugehörigkeit zur Lysippischen Schule erbracht werden können, den seine Aisoposstatue allerdings nicht unwahrscheinlich macht. Aber die Tyche von Antiochia beweist, daß König Seleukos seine Gunst auch auf die Schule des Meisters übertrug, und vielleicht steht damit die Blüte der syrischen Bronzeindustrie in einem ursächlichen Zusammenhang.

Digitized by Google

die mit der Statue des Troilos, deren frühes Datum sich auf keine Weise wegbringen läßt, bis in den Anfang der siebziger Jahre des vierten Jahrhunderts führt«. Wenn Furtwängler im Anschluß an Löwy (Nr. 94) aus der Fassung der Inschrift die Annahme für erlaubt hält, die Statue wäre erheblich später als das Datum des Sieges (Olymp. 103), so hat er übersehen, daß ihr paläographischer Charakter sie gebieterisch abwehrt. Die widersprechenden »Enddaten« wiegen dagegen sehr leicht. Daß ein späterer Kopist seines Seleukosporträts diesem den Königstitel hinzufügt, kann doch kaum einen Gegengrund der wahrscheinlichen Annahme bilden, Lysippos habe den Seleukos als Marschall Alexanders, wie so viele seines Gefolges, porträtiert; von der albernen Legende, die ihn zum Hoftöpfer Kassanders macht, ist natürlich ganz abzusehen. Indes ein Moment von entscheidender Bedeutung hat uns jüngst die Pliniuskritik geboten.[1] Sie hat uns gelehrt, daß Euthykrates gemeinsam mit seinem Vater im Auftrage Alexanders eine reiche Thätigkeit für Thespiä entfaltet hat, und damit auch dem aus der Troilosbasis erschlossenen Ansatz zwingende Kraft verliehen. — Für das Altersverhältnis zwischen Praxiteles und Lysippos ergibt sich demnach, daß dieser seine Laufbahn begann, als jener im Zenith seines Wirkens stand, wozu eine Differenz von anderthalb Jahrzehnten genügt; ziemlich dieselbe sind wir demnach zwischen Kephisodot und Euthykrates anzunehmen genötigt. Die Nachricht von ihrem Zusammenwirken muß uns aber noch aus einem ganz besonderen Grunde willkommen sein. Den starken Einfluß Lysipps auf den Erben Praxitelischer Kunst haben uns die Monumente mit voller Deutlichkeit verraten. Von seinem berühmten Symplegma an, das wir in der Gruppe des Silen mit dem Bacchuskinde erkannten, bis zu der Reihe der hier behandelten Gestalten, überall trat uns die harmonische Verbindung dieser beiden fast gegensätzlich erscheinenden Richtungen bedeutsam hervor. Wenn ihm nun der Sohn so nahe stand, so möchte da doch auch persönliche Beziehung zum Vater nicht in das Gebiet des Unwahrscheinlichen gehören,

[1] Arch. Jahrb. IX, 165 f.; vgl. „Praxiteles", S. 238 Anm. 1.

Digitized by Google

zumal dieser in Leochares einen in Praxitelischen Traditionen groß gewordenen Mitarbeiter hatte.

Außer den eben erwähnten Werken haben wir früher für Kephisodot noch das Original der mediceischen Venus und den mit diesem untrennbar verbundenen Leconfieldschen Frauenkopf in Anspruch genommen und dürfen noch einmal darauf hinweisen, wie sich diese fast von selbst in unsere Reihe einfügen. Wir stellen hierzu noch das von Studniczka, wie wir gern glauben, gewonnene Menanderporträt, und nun hebt sich, allerdings nur in grobem Umriß, die Gestalt eines großen Künstlers mit trotz aller Familienähnlichkeit scharf hervortretenden individuellen Zügen aus dem Dunkel, doch wohl ohne den Vergleich mit den dem Chaos der »Meisterwerke« entstiegenen Euphranor, Kallimachos, Kresilas und Genossen herauszufordern.

Wie weit wir mit diesem Umriß hinter dem unerreichbaren Ziele eines wirklichen Künstlerbildes zurückbleiben, darüber ist wohl kein Wort zu verlieren, aber von dem, was wir dazu zu gewinnen hoffen dürften, würde wohl wenig so erwünscht sein als eine monumentale Vertretung seiner Dichterinnenbildnisse. Diese eigenartige Schöpfung seiner Zeit, die in so würdiger Weise die Hetärenstatuen der unmittelbar voraufliegenden ablöst, ist uns bisher fast völlig unbekannt.[1] Doch bedeutet wohl die jüngst in Compiègne wiedergefundene Korinna Silanions einen vielversprechenden Anfang. Sie hat die Vermutung Furtwänglers, der diese in einer Statue des Conservatorenpalastes erkennen wollte, deren kopflose Replik in der Sammlung Somzée[2] er eingehend besprach, als irrig erwiesen und damit den Weg gebahnt, dies reizvolle Werk einer erneuten Betrachtung zu unterziehen. Daß es das Bild einer Dichterin sei, wollen wir ebensowenig bezweifeln wie die von Bulle vorgeschlagene Ergänzung mit der Lyra in der Linken und dem Plektron in der Rechten. Furtwänglers Zuteilung stützt sich auf die unbestreitbare Beobachtung, daß

[1] Die Namen der Meister, die die Zeit dieser Statuen als eine im wesentlichen einheitliche zeigen, legen die Vermutung eines besonderen Anlasses, etwa die Begründung der alexandrinischen Bibliothek und deren Ausbau, nahe.

[2] Zu Tf. XX. Die Statue des Conservatorenpalastes ist dort im Text abgebildet nach Arndt-Bruckmann, gr. Porträts Tf. 143, sie ist bekannt gemacht Bull. com. 1878, Tf. 1.

Digitized by Google

die Anlage des Gewandes wie die einzelnen Faltenzüge die nächste Verwandtschaft zur Wiener Kora zeigen. Diese gehört nach ihm der Praxitelischen Epoche, vielleicht sogar Praxiteles selber an, wobei offenbar seine schon früher erwähnte Anschauung über die Frisur jener Epoche mitspielt. Er folgert nun: »Die jüngeren Künstler, von denen Dichterinnenstatuen überliefert werden, wie Lysipp, der jüngere Kephisodot, Euthykrates und Nikeratos, sind damit ausgeschlossen.« So bleibt ihm freilich nur Silanion und der Fehlschluß übrig. Indem nun die monumentale Überlieferung diese Zurückführung hinfällig machte, hat sie zugleich auch die Voraussetzung, auf die sie gebaut war, den Praxitelischen Ursprung der Wiener Kora, als haltlos erwiesen. Für uns, die wir diese als Kephisodoteisch in Anspruch nahmen, wäre nun die Bahn frei, in unserer Lyraspielerin eines seiner Dichterinnenbilder zu vermuten. Indes zu solchem Unterfangen stimmt der erhaltene Kopf des Exemplares im Conservatorenpalast schlecht, und wir können Furtwängler nicht unrecht geben, wenn er für die »jüngeren Künstler« eine andere Sorte voraussetzt, doch möchten wir unsere Forderung anders präcisieren. Die Ähnlichkeit mit dem Kopfe der Kora müßte sich zu der der Gewandung hinzugesellen, sollten wir unsere Zuteilung wagen. Eine solche Forderung hat jedoch wenig Sinn, wenn ihr die Erfüllung nicht mindestens auf halbem Wege entgegenkommt, und dies ist diesmal der Fall. Eine dritte Replik in Gestalt einer Statuette der Salle Clarac des Louvre aus Philomelion in Phrygien, ein flüchtiges, aber genau übereinstimmendes Exemplar, dem auch die capsa des capitolinischen nicht fehlt, trägt einen völlig anders gearteten Kopf, dessen hohe Frisur uns sofort die Wiener Kora in Erinnerung bringt.[1]

Damit ist der dem capitolinischen Exemplar aufgesetzte Kopf als nicht zugehörig erwiesen, und wenn auch der echte uns den Eigennamen des offenbar berühmten Porträts kaum er-

[1] Inventar M.N.C. 996. Catalogue sommaire No. 2598 abgeb. Rép. 662, 3, Höhe 0,48. Ich danke die Zusendung der Photographie der bewährten Liebenswürdigkeit E. Pottiers und Et. Michons, die auf meine Anfrage die Zugehörigkeit des aufgesetzten Kopfes als zweifellos erklären und bezüglich der Ausführung bemerken: travail sommaire quoique assez bon.

Digitized by Google

raten läßt, sein Meistername ist kein Rätsel mehr. Wir aber dürfen dies wiedergewonnene Dichterinbild als eine willkommene Bestätigung dafür betrachten, daß wir den rechten Weg eingeschlagen haben.

Fig. 9. Statuette aus Philomelion (Louvre).

Eine zweite hochberühmte Dichterinstatue glauben wir in der sog. Dresdner Ariadne erkennen zu dürfen.[1] Von den

[1] Die Dresdner Statue, Hettner 280, Becker Augusteum, Taf. 17, Clarac 313, 4 R. Fr. Wolters, Nr. 1576, ist nach dem Stiche von de Cavaleriis Ant. stat., Taf. 50, ohne

Digitized by Google

drei gleich überlebensgroßen statuarischen Exemplaren ist das im Palazzo Giustiniani das wichtigste, da es allein seinen, wenn auch gebrochenen, so doch sicher zugehörigen Kopf behalten

Fig. 10. „Ariadne" Rom, Palazzo Giustiniani.

Kopf gefunden worden; das Giustinianische Exemplar Matz-Duhn I, 833, Gall. Giust., Taf. 142, Clarac 316, 6 R., ist hier nach der Dr. Pollak verdankten Photographie ohne den linken, falsch restaurierten Arm abgebildet. Der Hals ist arg gebrochen und geflickt, aber immerhin weit genug antik, um die Zugehörigkeit des richtig aufsitzenden Kopfes nicht in Frage zu stellen. Seine Echtheit verbürgt übrigens ein Vergleich mit dem Dresdner Exemplar. Das dritte, der Arbeit nach beste Stück stammt aus dem Stadium des Palatin und ist Mon. antichi V, S. 75, Fig. 33 (Rép. 690, 5), abgebildet, vergl. S. 81 f. und Guida del Museo naz. rom. zu Nr. 5.

Digitized by Google

hat, während die beiden anderen als Torsi gefunden sind. Sie bewahren dagegen übereinstimmend die richtige Haltung des gesenkten linken Armes mit dem über denselben gleitenden Gewandstreifen, die linke Hand werden wir uns nach Maßgabe der Wiederholung unserer Figur auf dem Pariser Sarkophage der ehemaligen Sammlung Campana[1] aufgestützt ergänzen. Diese bei aller skizzenhaften Flüchtigkeit, leider mit Ausnahme des Kopftypus, im großen und ganzen völlig genaue Wiederholung ist wohl das stärkste Zeugnis des Ruhmes des Originalwerkes, welches der Sarkophagarbeiter wohl in Rom gesehen haben wird. Man hat sie bisher nur dazu verwendet, gegen den Namen Ariadne für unsere Figur Stellung zu nehmen, und statt dessen den einer Nymphe Echo, Aulokrene und sonst Absonderliches in Vorschlag gebracht. Den klaren Intentionen des Sarkophagarbeiters ist man jedoch damit nicht gerecht geworden. Er hat diese plastische Gestalt samt ihrer Felsenbasis ganz unvermittelt in seine Darstellung des Wettkampfes von Apoll mit Marsyas zwischen die Streitenden, Apollo zur Seite gesetzt, sie ist als Interpolation kenntlich, und allen exegetischen Versuchen muß die Lösung der Frage voraufgehen, welche Absicht unserem biederen Meister bei diesem gewaltsamen Vorgehen gegen seine Vorlage vorschweben mochte. Die ist freilich mit Händen zu greifen. Er wollte den hinreißenden Zauber des göttlichen Spieles recht deutlich, den Grund der Niederlage des Marsyas ganz anschaulich machen, da setzte er denn diese dem Klange der Lyra Apollos in träumerischem Versunkensein lauschende Gestalt ein.

Prinzipiell neu war dies Vorgehen keineswegs, befand sich doch der Messerschleifer wie der hängende Marsyas in seiner Vorlage, haben doch Hypnos- wie Musenstatuen und andere ihren Weg in solche gefunden, aber verständlich wird es nur unter der Voraussetzung, die hier überall zutrifft: die Statue muß in derselben Bedeutung, in der er sie anwendet, allbekannt gewesen sein. Somit haben wir einen antiken Zeugen für die Exegese dieser Gestalt. Die völlige Hingabe an die

[1] Fröhner, Nr. 85, abgeb. Mon. VI, Taf. 18. Overbeck Kunstmytholog. Atlas, Taf. 25, 9, vergl. Textband V, S. 456, Nr. 8 und 462 f. und Gaukler Mon. Piot II, S. 84, Nr. 4.

Digitized by Google

Inspiration des Apollo kündet uns die Dichterin. Mit dieser Erkenntnis wächst die Bedeutung des grandiosen Werkes. Das tief innerliche Seelenleben dieser in das Reich der schöpferischen Phantasie entrückten Gestalt ruft uns eine Reihe Praxitelischer Schöpfungen in Erinnerung, voran den träumenden

Fig. 11. Kopf der „Ariadne" Giustiniani.

Eros und den dichtenden Apoll, in denen das geistige Element seinen siegreichen Einzug in das Gebiet der Plastik hält. Geist von seinem Geiste weht uns hier an, in seiner Umgebung müssen wir wohl das Muster dieser Gestalt suchen, aber ihn selbst lassen wir aus dem Spiel. Weit näher noch als an den dichtenden Apoll gemahnt sie uns an den Apollo mit

Digitized by Google

der Gans. Die physiognomische Ähnlichkeit ist schlagend genug, um dem Leser den Vergleich selbst zu überlassen, auch die Haaranordnung zeigt auffällige Verwandtschaft. Sie würde gewiß noch deutlicher hervortreten, würden wir nicht ausschließlich auf das etwas stumpfe Giustinianische Exemplar beschränkt sein. Für die Haltung unserer Gestalt, die in ihrer geschlossenen, ungezwungenen Ruhe imponierend wirkt, bietet sich uns eine überraschende Analogie in der unter dem falschen Namen Aristoteles weltbekannten Philosophenstatue des Palazzo Spada, deren Inschrift wohl allgemein zu „Aristippos“ ergänzt wird. Auch hier ist das rechte Bein eingezogen, das linke vorgestreckt, der rechte Arm mit dem Ellbogen auf den Oberschenkel gestützt, auch hier ruhte die Wange einst auf dem Handrücken der Rechten, das Sinnen des Denkers hat den gleichen künstlerischen Ausdruck gefunden, den das dichterische Schaffen fand, leider fehlt bisher der Kopf der Statue, und damit ist uns bezüglich ihrer künstlerischen Würdigung für hoffentlich nicht allzulange Zeit eine gewisse Reserve auferlegt; vermuten möchten wir wohl, daß er dem des Menander ein wenig gleichen könnte, wenn auch nicht mehr als die Statue dem Menanderbild des Lateranensischen Reliefs, deren Verwandtschaft mehr nach der geistigen als nach der formalen Seite liegt. Der völlige Zusammenklang der Spada'schen Statue mit dem Giustinianischen Dichterinbild fordert den gleichen Meisternamen auch für jene, er ruft uns das Plinianische Wort in Erinnerung, mit welchem dieser Autor im Erzbildnerbuche den jüngeren Kephisodot von seinem gleichnamigen Ahnherrn scheidet: sequens philosophos fecit.

Digitized by Google

II.

Über eine Frauenstatue in Antium.

Die Frauenstatue, deren Abbildung wir hier bringen, dürfte wohl den meisten Fachgenossen den Eindruck eines vollkommen Neuen machen, obgleich sie längst publiziert und gelehrt behandelt ward. Wenigstens dem Verfasser und einem ganz kleinen Kreis befreundeter Gleichstrebender, die die Vorlage dieses Bildes, welche ihm ohne jede weitere Angabe in Rom in die Hände geriet, besahen, ging es so, und erst ein Blick in Reinachs Répertoire führte ihn durch das dem jämmerlichen Bilde auf S. 660,4 hinzugefügte »Antium, Not. d. Scav. 1879 pl. I 4« auf die Spur des herrlichen Werkes. Da es ihm leider nicht vergönnt war, diese persönlich zu verfolgen, so muß er sich mit den Mitteilungen eines Glücklicheren begnügen, dem es gelang, sie im Palazzo des verstorbenen Fürsten von Sarsina in Anzio ein paar Augenblicke ungestört zu betrachten. Sie steht dort in dem Flur mit drei anderen »elenden Skulpturen«, zu welch kräftigem Beiwort des Berichterstatters der tiefe Eindruck ihrer Schönheit offenbar wesentlich beigetragen hat. Die Störung dieses interessanten Tête-à-tête durch den Custoden hatte den Vorteil, daß der Besänftigte dem Fremden in seiner Wohnung aus einem Korbe zwei Finger, einige Gewandsplitter und Fragmente der großen Platte, die sie in den Händen hält, zeigte, darunter jenes Fragment mit der Pergamentrolle und der »Löwentatze«.

Die erste Erwähnung des Fundes findet sich auf S. 16 f. im Januarhefte des erwähnten Jahrganges der Notizie, sie rührt von Augenzeugen her und verweist auf einen Bericht, den der an den

Digitized by Google

Fig. 12. Frauenstatue in Antium (nach Photographie).

Ort der Entdeckung herbeigeeilte Generalinspektor der Museen und Ausgrabungen P. Rosa erstatten wird. Dieser Bericht findet sich im Aprilheft auf S. 116 f. Die Entdeckung geschah ganz zufällig. In den letzten Dezembertagen des Jahres 1898 verursachten die hochgehenden, gegen das Vorgebirge beim Arco muto anstürmenden Meereswogen einen Einsturz, der eine antike Mauer bloßlegte, opus reticulatum, das durch Ziegeleinfassung in Quadrate zerlegt wird; das Mittelquadrat enthielt eine große mit Stuck verkleidete Nische, deren oberen Abschluß eine Muschel bildete. In dieser Nische stand auf einer Basis aus Ziegeln unsere Statue. Rosa sah sie

Digitized by Google

bereits im Palazzo Sarsina; die selbständig gearbeitete und in die Draperie eingelassene Büste, die eine zeitlang in Gefahr schwebte, abhanden zu kommen, hatte sich mittlerweile wiedergefunden. Er gibt ihre Größe ohne die Basis mit 1.95 m an und nennt die für uns auf der Photographie unsichtbaren Dinge, die sich auf der großen Platte, die ihre Linke trägt, befinden: ein Olivenzweig, ein Löwe, von welchem nur die Füße übrig geblieben sind, eine Pergamentrolle und die Reste eines Olivenkranzes, den die Rechte hielt. Ex ungue leonem, denn mehr als eine »Löwentatze« gibt mein Berichterstatter nicht an unter lebhaftem Zweifel bezüglich ihres Löwencharakters, jedenfalls müßte danach der Löwe sehr klein gewesen sein, und der Gedanke an einen Gerätfuß, der sich ihm aufdrängte, scheint erwähnenswert zu sein. Wenn uns diese für die Deutung unserer Figur so wichtigen »Attribute« ein Rätsel bieten, auf dessen Lösung wir, zumal so lang uns ihre genaue Prüfung versagt bleibt, kaum zu hoffen wagen, so lag das für Rosa weit günstiger; sie ermutigten ihn, sie als figura allegorica mit dem Kult der Fortuna Gemina Anziate in enge Beziehung zu bringen: e piu preciso io credo, che questa statua rappresenti una di quelle giovani sacerdotesse que assistevano i sacerdoti nelle solenni cerimonie dei responsi della Fortuna Gemina Anziate. Selbstverständlich folgt daraus, daß die baulichen Reste, in deren Mitte die Statue gefunden wurde, die Ruinen jenes Tempels sind, und je mehr Wert der Entdecker auf diesen Fund legt, um so geringer muß er den des plastischen Monumentes anschlagen. Er findet, die Ausführung sei nicht die prim' ordine, setzt es in die prima epoca degli Antonini und spricht von einer importanza locale. Der Pfeil fällt auf den Schützen zurück. Die angebliche Mauer des Tempels der Fortuna Gemina am Arco muto steht doch zu nahe jenen Resten der großen Villa daselbst, die man gemeiniglich als die kaiserliche bezeichnet, der wir von den Tagen der Renaissance an so viele herrliche Antiken verdanken.[1] Ob wir auch an Stelle jener seltsamen Deutung keinen positiven Vor-

[1] Vgl. Hülsen, Artikel Antium in Pauly-Wissowa's Realencyclopädie. Die alte Angabe, dass der Apollo vom Belvedere hier gefunden sei, ist erfolgreich bestritten worden von Michaelis Arch. Jahrb. V (1890), S. 10, Anm. 10 und Petersen Arch. Anz. 1890, S. 48 ff. Über den Fortuna-Cult in Antium vergl. Hild in Daremberg-Saglio, Dict. des Antiquités II, S. 1271.

Digitized by Google

schlag zu setzen vermögen, ihrem künstlerischen Werte gerecht zu werden, scheint doch eine lohnende Aufgabe. Den Eindruck einer originalen Arbeit gewinnen wir noch aus der Abbildung, mag sie auch weit an Wirkung hinter dem Urbild zurückbleiben und immer noch der Kontrolle durch dasselbe bedürfen; von Leere, Trockenheit, Peinlichkeit und Kleinlichkeit, durch die sich der Kopist zu verraten pflegt, können wir auch bei scharfem Zusehen keine Spur entdecken. Trotz allen Reichtums in der Gewandbehandlung dominiert der einheitliche, große Zug im Aufbau, in geradezu meisterhafter Weise ist Mannigfaltigkeit mit Klarheit gepaart. Die Figur steht in mächtigem Ausschreiten still, das Haupt sinnend geneigt, den Blick auf die Gaben der Platte geheftet, die doch nur uns ein Rätsel bieten. Sie legt die Platte an den gerollten Saum des Mantels, der als Gurt den Leib oberhalb der

Fig. 13. Frauenstatue in Antium (nach Not. d. Scavi 1879 Taf. I 4).

Digitized by Google

Hüften überquert. Diese Anordnung setzt aber notwendigerweise die Verwendung einer Heftnadel voraus, gleich wie an der Wiener Artemis von Larnaka, deren Mantelwurf zu dem ihrigen nahe Analogien bietet. Doch vorerst verlangt die hohe Schönheit des Kopfes eine genauere Würdigung. Das länglich schmale, feine Oval, die zarte Beseelung des Antlitzes und seine wie traumumfangene Stimmung geben unseren Gedanken von selbst eine Praxitelische Richtung. Aber mit dem trotz aller Variationsfähigkeit so stetigen Praxitelischen Frauentypus hat dieser Frauenkopf wenig positive Berührungspunkte; die tiefgelegten, kräftig überschatteten Augen, das bestimmt auftretende malerische Element in Mund- wie Kinnbehandlung, alles bis auf das Rund des Schädelbaues mahnt uns vielmehr an seinen Hermes, dem sie schwesterlich nahe zu stehen scheint. Auch die Haaranordnung geht über das von jenem Frauentypus Gegebene hinaus und befindet sich bei aller Verschiedenheit des Details doch im großen und ganzen auf jener Stufe, die wir oben an der Wiener Kora einer näheren Betrachtung unterzogen. Auch hier fehlt der Nackenschopf, aber die beiden Haarstränge, deren Verknüpfung die krönende Haarschleife bildet, ziehen nicht seitlich zum Scheitel hinauf, sondern an den Schläfen zur Stirnhöhe hin, das Haar liegt demnach nicht bloß am Hinterkopf bis zur Scheitelhöhe glatt auf, es schmiegt sich vielmehr der ganzen Schädelfläche an, die in der Schleife verknüpften Stränge besorgen die Trennung von Schädel und Antlitz in der gleichen Weise wie die Rollung des Mantelsaumes jene von Ober- und Unterleib. Sie bilden zugleich eine wirksame Umrahmung des Gesichtes, und in dieser wichtigeren der beiden Funktionen offenbart sich der prinzipielle Unterschied dieses Haaraufbaues mit dem so ähnlichen der Kora und ihrer Verwandten. Dort wirkt er rein dekorativ, hier malerisch, von drüben führt der nächste Schritt zur Mediceerin, von hier zum Apoll vom Belvedere und dem Pourtalèschen Apollokopf.

Die in die Gewandmasse eingesetzte Büste schließt mit der gleichen, nur in umgekehrter Richtung geführten Schnittlinie ab wie die bekannte Frauenbüste von Arles. Die malerische Wirkung, die der Gegensatz der lichten Fleischpartie und des

Digitized by Google

tiefer gestimmten Gewandes bietet, ist uns auch in dieser Weise als spezifisch Praxitelische Erfindung bekannt, die treffliche Modellierung des Nackten zeigt das gelungene Bestreben, dieses Mittel voll auszunutzen. Die Meisterschaft der Konzeption läßt sich am deutlichsten an der Gewandbehandlung aufweisen. Der lang herabwallende Chiton ist unmittelbar unter den Brüsten gegürtet, den oberen Abschluß bildet ein feiner Saum als Grenzscheide vom Nackten, der Richtung des Büstenabschlusses folgend. Diese beiden Elemente wiederholen sich in starker Vergrößerung und Umkehrung in der Mantelrolle und dem von dieser nach links abgehenden Faltenpartie. Der hierdurch hervorgerufene rhythmische Eindruck ist es, der Klarheit in den Reichtum bringt. Mit dieser Faltenpartie vereinigt sich das über die linke Schulter geworfene Mantelende zu einer halbkreisförmigen Linie, die durch die Rolle geteilt wird; indem sie das Gebiet, in welchem dieser Rhythmus herrscht, abgrenzt, verstärkt sie seine Wirkung. Der Mantelrolle fällt noch eine zweite Aufgabe zu: sie teilt Ober- und Unterleib nicht ganz gerecht, aber sehr weise, denn gerade dieses Vorwiegen des unteren Teiles läßt die Größe der Gestalt trotz des hüllenden Gewandes deutlich hervortreten. Der Lysippische Hochwuchstypus im Frauenrock. Es ist kein Kleines, mit solch einfachem Mittel ein schier unlösbar scheinendes Problem zu bewältigen. In der unteren Gewandpartie klingt die gehemmte Bewegung deutlich nach, ein wenig beeinträchtigt durch den Bruch einer der großen Falten; ein feiner Saum bildet den Abschluß. Wir haben früher der Analogie gedacht, die der Mantelwurf der Artemis von Larnaka mit dem unserer Figur bietet. Der Vergleich ist nicht ohne Interesse. Auch dort dient die Mantelrolle zur Einrahmung des Oberleibes, aber da sie ohne Verbindung mit der übrigen Gewandung dieselbe einfach überquert und vom Arm der Figur gehalten wird, so ist das Absichtliche nicht zu verkennen. Hier ist sie ein integrierender Bestandteil der Gesammtanordnung, durch ihre rhythmische Bedeutung noch deutlicher als solcher gekennzeichnet, und überdies dient sie der Aktion unserer Gestalt. Daraus ergibt sich, daß sie, gegen jene gehalten, einen Fortschritt bedeutet, und wenn wir den Zug beider Rollen

Digitized by Google

vergleichen, so neigt sich die Wagschale nach der gleichen Seite: die malerisch wirksamer geordnete ist zweifellos die der Statue von Antium.

Wenn nun auch die bloß indirekte Kenntnis, die wir von diesem Werke besitzen, unserem stilanalytischen Versuche hier Halt gebietet, so sind doch die bisher dargelegten Kennzeichen genügend, um Zeit und Richtung desselben annähernd genau ermitteln zu lassen. Vorab haben wir kaum nötig zu bemerken, daß wir trotz jener früher hervorgehobenen geschwisterlichen Ähnlichkeit mit dem olympischen Hermes die scheinbar so naheliegende Meistertaufe »Praxiteles« kurzerhand ablehnen müssen. Uns dünkt, das wäre implicite bereits geschehen. Aber ein Jünger dieses Meisters muß es sein, der mit dieser Frauengestalt an das reifste seiner uns erhaltenen Werke und in ihrer geistigen Temperatur an den Kreis seiner Jugendgestalt anknüpft. Neben dem Praxitelischen Einfluß haben wir auch den Lysipps bemerkt, und da wir diese Formel aus der vorhergehenden Studie bereits kennen, so erübrigt uns noch hier zu konstatieren, daß es mehr als eine Lösung für sie geben müsse. Mit dem, was wir dort dem großen Sohn des großen Meisters zuteilen zu dürfen glaubten, hat diese Figur kaum größere Ähnlichkeit als die bereits erörterte der zwei Frisurmotive. Gemeinsam ist nur, daß auch hier sich eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit, für die wir gleichfalls einen Namen ersten Ranges vermuten müssen, offenbart, freilich anderer und eigener Art. In dieser Mischung Praxitelischen und Lysippischen Fermentes hat das erste entschiedenes Übergewicht erlangt, die demselben eigentümliche malerische Tendenz erscheint hier zur leitenden erstarkt. Seit geraumer Zeit glauben wir den Meister nennen zu können, dem jene volle Ausgestaltung des malerischen Stiles in der Plastik selbst über die festgezogenen Grenzen jener hinaus zufiel, sie gilt uns als Leochares' eigenste That. Sein Ganymed, der uns darüber den bündigsten Aufschluß gab, lehrt uns zugleich seinen engen Anschluß an Praxiteles; von der innigen Verbindung mit Lysippos hat uns die literarische Tradition ausreichende Kunde geboten. Wenn nun diese Thatsachen allein genügen möchten, um uns

Digitized by Google

hier diesen Namen als den zunächst in Frage kommenden zu bezeichnen, so haben neuere Forschungen sich wohl nicht vergebens bemüht, die Gestalt des Meisters in ein helleres Licht zu rücken. An erster Stelle haben wir der allgemeinen Zustimmung zu gedenken, die Winters Zurückführung des Apollo vom Belvedere auf ein bronzenes Original des Leochares gefunden hat.[1] Seine Entdeckung hat ihre Kraft dadurch bewährt, daß sie zum Ausgangspunkte anderer ward; doch ehe wir diese näher ins Auge fassen, haben wir zu fragen, ob sie sich nicht auch in unserem Falle bewähre. Praxitelischer Einfluß ist am Vatikanischen Apoll, wenn auch nicht im gleichen Maße wie am Ganymed kenntlich, die geradezu frappante Ähnlichkeit der Fußbekleidung wie des Fußes mit dem Olympischen Hermes ist das sinnenfälligste Kennzeichen; dem Versuch, die Lysippischen Elemente des Körperbaues wegzuleugnen, glauben wir unsere Zustimmung versagen zu müssen. Winters Hauptargument bildet die Übereinstimmung der schwebenden Gangart des »hochhinwandelnden« Vatikanischen Apollo mit dem wirklich dargestellten Schweben Ganymeds. Es ist wohl keine allzu kühne Annahme, das Vorbild dieser Schöpfungen im Praxitelischen Hypnos zu suchen,in welchem der erste gelungene Versuch des Motivs des leichten Dahinschwebens verkörpert ward. Zu der starken Analogie der Beinstellung kommt die Übereinstimmung der »Wendung der Schultern, die sich wiegen und drehen« hinzu und der »Bewegung der Arme, die wie im Flügelschlag sich heben und senken«. Der Hypnos nimmt im Kreise seiner Praxitelischen Brüder und Schwestern, trotz des von uns entwickelten genetischen Zusammenhanges mit der Pseliumene doch eine Sonderstellung ein. Mit seiner Ausnahme und jener der dahinstürmenden Niobetöchter sind wir nur ruhig stehenden, lehnenden und ruhenden Gestalten des Meisters begegnet, das Motiv des Schreitenden findet sich bei ihm nur in dieser, durch die Spezialität des dargestellten Wesens bedingten, eigentüm-

[1] Arch. Jahrb. VII (1892) S. 164, vergl. Helbig, Führer 1², Nr. 164, in dessen Litteraturangabe indes gerade das Citat dieser grundlegenden Arbeit fehlt. Verfasser benutzt die Gelegenheit, um ein Versehen in ähnlicher Richtung, dessen er sich schuldig gemacht hat, zu berichtigen. S. 354 seines „Praxiteles" hat er für das Citat Arch. Anz. 1894, S. 28, Treu an Stelle P. Herrmanns gesetzt.

Digitized by Google

lichen Form. Diesen Spezialfall hat Leochares verallgemeinert und zwar durch ein im Grunde recht einfaches Verfahren. Der vorgebeugte Oberkörper wird zurückgebogen, und nun löst sich das ausgestreckte, am Boden haftende Bein fast von selbst vom Boden los. Die Frauenstatue von Antium schreitet genau in der gleichen Position wie der Apoll vom Belvedere, daß das linke Bein Standbein ist, erscheint hierbei unwesentlich, nur wird ihr feierlicher Schritt durch das wallende Gewand gedämpft. Zur völligen Klarlegung des Sachverhaltes genügt der Hinweis auf die Niobe Chiaramonti, zu der sie sich genau so verhält wie der Apollo zum Hypnos. Mit dem nochmaligen Hinweis auf das gleiche Prinzip der Haaranordnung wie am belvederischen Apollo schließt sich die Kette unseres Indizienbeweises, der uns gestattet, seine echte Schwester an die Stelle der nachgeborenen Artemis von Versailles zu setzen.

Von den übrigen Werken, die zu Leochares in nahe Beziehung gesetzt worden sind, wollen wir zuerst des Satyrs von Lamia gedenken,[1] zumal da seine mehrfach bemerkten Analogien hier so klar zu Tage liegen, daß seine Zuteilung wohl kaum Anlaß zu einer Kontroverse bieten dürfte. Das Beispiel der im Berliner Museum nebeneinander gestellten Abgüsse der Ganymedgruppe, des belvederischen Apollo und dieser Satyrstatue wird wohl bald Nachahmung finden, es lehrt eindringlicher als Worte vermögen. Mangelt es auch bisher an Repliken dieses in fröhlichem Übermute dahinschwebenden jugendlichen Satyrs, so zeigt doch eine stattliche Reihe von Variationen den belebenden Einfluß der genialen Schöpfung, die gelegentlich in einzelnen Exemplaren an den Anfangspunkt, die Hypnosstatue, erinnern.[2] So unverkennbar auch jetzt noch die Ähnlichkeit in Bewegung und Aktion mit dem Ganymed erscheint, sie wächst doch noch um ein Bedeutendes, sobald wir die falsche Restauration des linken Armes durch die richtige ersetzen. Wir schließen uns Wolters Vermutung an, dieser wäre stärker gekrümmt gewesen, und die Hand habe die vom Sonnenlichte

[1] Athen, Nationalmuseum Kavvadias, Nr. 289; Fr. Wolters, Nr. 1429. Arndt-Amelung Einzelvkf. Nr. 641/2, vergl. zu Nr. 247.

[2] „Praxiteles", S. 151.

Digitized by Google

geblendeten Augen überschattet „mit einer sehr natürlichen und von dem griechischen Künstler gerne zur Andeutung eines Schauens in die Ferne angewendeten Bewegung." Für die unergänzte Statue von Lamia gilt die gleiche Aktion nach Maßgabe des Exemplares aus der pompejanischen Casa di Lucrezio für gesichert, nur daß hier die linke und rechte Hand ihre Rollen tauschen. Die starke Annäherung beider Kopftypen ist bereits von anderer Seite hervorgehoben worden. Damit ist jeder Zweifel an der Urheberschaft des Leochares für das Original des Satyrs von Lamia geschwunden, aber es scheint fast, als ob wir auch mit diesem Ergebnis noch hart vor dem unserer Erkenntnis gesteckten Ziele hielten. Die Beziehungen zwischen Satyr und Ganymed sind so eng, daß sich die Frage der Priorität von selbst formuliert: für welchen der beiden ist das gleiche Motiv ursprünglich erfunden? Die Antwort kann kaum zweifelhaft sein. Der Satyr ist wie aus einem Guß, er hat ganz leidlich nachgewirkt, aber die wundervolle kühne Steigerung desselben Themas zur Ganymedgruppe blieb doch dem Meister vorbehalten, der sich seine Inspiration nicht, wie man glauben machen wollte, von einem Maler borgen mußte.[1] War doch gerade das malerische Element seine eigenste Domäne, und malerisch ist auch der Satyr von Lamia trotz des Aposcopeuon des Antiphilos.

Wie in der Ganymedfigur der Einfluß Praxitelischer Kunst längst genugsam erkannt ist, so hat man auch im Satyr ihre lebendige Nachwirkung verspürt, verleugnet er doch in keinem Zuge seine direkte Abstammung von jenem durch Jugend und Adel verklärten Typus. Der sonnige Kopf erinnert an den des ausruhenden, die zarten und vornehmen Körperformen an ihn noch mehr als an den berühmten Bruder von der Tripodenstraße, mit beiden gemeinsam verbindet ihn der so bezeichnende Mangel des Schwänzchens. Einen starken Fortschritt über jene hinaus aber bedeutet der Versuch, den neuen Typus aus seiner aristokratischen Vereinsamung in sein eigenes Element zu setzen und ihn sich wieder fröhlich tummeln zu lassen. Damit war die Schleuse geöffnet, und der mühsam gestaute Strom

[1] Furtwängler, Samml. Saburoff II zu Taf. 147, vergl. Meisterwerke S. 667.

Digitized by Google

volkstümlichen Humors brach mit elementarer Gewalt durch. Die köstliche Humoreske des jugendlichen Satyrs, der sein Schwänzchen wiedergefunden hat, knüpft durch den zierlichen Fußspitzentanz, den dieser ausführt, direkt an die Schöpfung des Meisters Leochares an.

In der Textnote zu der Publikation des Kopfes des Satyrs von Lamia im Einzelverkauf urteilt Arndt: »Der Kopf erinnert, wie schon mehrfach bemerkt worden ist, an Typen Praxitelischer Zeit, wie den s. g. Periboetos, den Eubuleus; auch der (doch wohl zugehörige?) Kopf des Ganymed des Leochares steht nicht fern.« Die Frage der Zugehörigkeit betrachten wir als abgethan; im übrigen steht hier noch Arndts Meinung ersichtlich im Banne der Benndorfschen »Eubuleus«-Hypothese, zu deren Begründung gleicherweise der Kopf des ruhenden Satyrs und der des Ganymed herhalten mußte. Wir haben an anderer Stelle die völlige Haltlosigkeit derselben aufgezeigt und die Gründe entwickelt, welche uns bestimmt haben, die eleusinische Büste Leochares zuzuweisen. Zugleich haben wir auf Grund der schlagendsten stilistischen Übereinstimmung mit dieser den Alexanderkopf aus Alexandria für eine getreue Nachbildung eines Leocharischen Alexanderporträts erklärt. Koepps Versuch, in der Münchener Statue aus dem Palazzo Rondanini eine Kopie des im Philippeion von Olympia aufgestellten Goldelfenbeinbildes zu finden, hat Arndt mit der einleuchtenden Bemerkung erledigt, dieses könne nur eine Panzerstatue gewesen sein. Der Londoner Kopf war aber zum Einlassen in eine solche bestimmt, und auch die Wendung desselben nach links entspricht bestens dem von Treu aus der Basis gezogenen Schluß.[1] Wir aber haben uns zunächst zu fragen, wie sich unsere Zuteilung der eleusinischen Jünglingsbüste mit der des Satyrs von Lamia verträgt. Dafür ist der Vergleich mit dem Kopf des ausruhenden um so willkommener, als wir früher diesen im Hinblick auf den »Eubuleus« bereits selbst herangezogen haben. Zwischen beide gestellt, neigt er unverkennbar zu dem letzteren hinüber, mit ihm teilt er all die malerischen Elemente, die ihn von der festumschriebenen

[1] a. a. O. S. 427 ff. Treu, Arch. Zeit. 1882 S. 67 f.

Digitized by Google

plastischen Bestimmtheit jenes trennen, an den er nur in der sonnigen Grundstimmung und einer die Abstammung verratenden Ähnlichkeit erinnert. Die gleiche, steil abdachende Unterstirn, die nicht mehr scharfumränderten und genau ausgeglichenen, sondern malerisch verschwimmenden Augen wie die feingeschwungenen, schwellenden Lippen bilden die faßbarsten Analogien. Nur das kurz gewellte, bloß flüchtig angelegte Haar mit seinen zur Aufnahme eines Kranzes bestimmten Bohrlöchern scheidet schärfer; doch da es hier die Pflicht hat, die Satyrohren hervortreten zu lassen, so wird man seine abweichende Bildung wohl gelten lassen müssen. Wir vermögen die Beweiskraft des Experimentes wesentlich zu verstärken, indem wir in die Zwischenräume unserer Aufstellung je einen Kopf der Berliner Sammlung hinsetzen, zwischen den des Praxitelischen Satyrs und den des Leocharischen den in Pergamon gefundenen, von uns für ein Originalwerk des Praxiteles in Anspruch genommenen,[1] zwischen jenen und den »Eubuleus« einen aus Madytos stammenden, den wir, dank des liebenswürdigen Entgegenkommens der Generalverwaltung der Berliner Museen, hier in würdiger Weise abbilden können.[2] Das Resultat läßt sich kurz zusammenfassen: die große Differenz der einen Seite erscheint nur ein weniges gemindert, die kleine der anderen ist auf ein Minimum herabgesunken. Der Pergamener Kopf bietet wohl eine Weiterentwickelung des vom ausruhenden, aber die Steigerung bleibt doch innerhalb der Grenzen Praxitelischer Kunst. Der aus Madytos beweist durch den engen Anschluß an seine beiden Nachbarn, der ihn zu ihrem Mittelgliede macht, seinen Leocharischen Ursprung. Wir wollen die Liste der Kennzeichen angesichts der Evidenz, die die Abbildung ergibt, nicht nochmals aufzählen und begnügen uns, auf die Haarbehandlung hinzuweisen, die in der Anlage »Locke um Locke« der Skizze am Satyr von Lamia folgt, in der Ausführung bis auf das Verschwinden der Ohren unter ihrer Fülle der am Eubuleus gleicht. Leider teilt er mit diesem auch die schlechte Erhaltung; das dort intakte Kinn ist hier

[1] a. a. O. Fig. 85 und 86, S. 410 ff.

[2] Berlin, Ant. Sc. Nr. 829.

Digitized by Google

arg verletzt, dagegen sind die Augenbrauenbogen und die leicht geöffneten Lippen besser erhalten, die Mundbildung ist bis auf das technische Raffinement in der Schattierung der Mundwinkel kongruent. Der Katalog belegt die Arbeit mit dem kaum zu-

Fig 14. Kopf im Berliner Museum.

treffenden Prädikate »spätgriechisch«, dessen Tendenz, die Kopistenhand auszuschließen, jedoch unsere Zustimmung verdient; ihre lebensvolle Frische macht durchaus originalen Eindruck. Der ihm gelegentlich gegebene Name Alexanders

Digitized by Google

des Großen kann nicht ernstlich in Betracht kommen, ein Vergleich mit dem Londoner Alexanderkopf zeigt bei frappantester, stilistischer Übereinstimmung den Idealcharakter mit voller Klarheit. Werfen wir nun einen überschauenden Blick auf die vier Statuen und drei Köpfe, die wir als gesicherten monumentalen Besitzstand des Meisters Leochares betrachten dürfen, so sehen wir in allem ein scharf zu Tage tretendes individuelles Element, das uns trotz all des engen Anschlusses an Praxiteles eine Vermischung mit dessen Eigentum, wie sie in den Blütetagen der »Eubuleus«-Hypothese gäng und gäbe war, bereits kaum mehr begreiflich erscheinen läßt. Für dessen Stärke ist dies gewiß der beste Maßstab, an dem der größere Abstand, der ihn von Skopas und Lysippos scheidet, leicht zu messen ist; aber daß er sich auch von dem ersten Praxiteliker, den wir in der voraufgehenden Studie behandelten, und dem er gewiß wie jenen beiden persönlich nahe stand, so bestimmt abhebt, ist doch kein geringes Zeugnis. Indes wir wollen der Verlockung widerstehen, über seine Eigenart mehr zu sagen, als es bereits von anderen und uns geschehen ist. Die zufällige Art, durch die wir zur Kenntnis der beiden Monumente gelangt sind, die zum Beginne und zum Schlusse dieser Studie stehen, gewährt unserer Hoffnung Bürgschaft, bald werde reicherer monumentaler Zufluß ein volles Künstlerbild in so festen Umrissen zu erblicken gestatten, als es unserer Wissenschaft überhaupt vergönnt erscheint.

Wenn wir nun dieser Studie die nochmalige Behandlung einer heterogenen Frage wie die der chronologischen Stellung der Nike von Samothrake attacca folgen lassen, so müssen wir, um jeder Mißdeutung zu entgehen, kurz erklären, daß wir die Berechtigung dieser Verbindung nicht etwa in dem gleichen Urheber der »Eubuleus«- wie der Nike von Samothrakehypothese suchen, sondern in dem bereits früher berührten Umstande, der uns zur ersten Besprechung dieses Problemes zwang. Dieser falsche Grenzstein muß beseitigt werden; er hat die heillose Verwirrung verschuldet, die vom Ausgang des vierten Jahrhunderts ab bis weit in die Kunstgeschichtschreibung der hellenistischen Zeit hereinreicht. Den Anlaß aber entnehmen wir nicht

Digitized by Google

so sehr der energischen Verteidigung, die dieser Hypothese jüngst zu teil ward,[1] sondern der guten Gelegenheit, ein Monument bekannt machen zu können, das mit dieser Frage in näherem Zusammenhange steht. Wir bilden hier einen Artemistorso des

Fig. 15. Artemistorso im Lateran.

Laterans (Benndorf-Schöne Nr. 239) ab, dessen treffliche, flotte Arbeit bereits von den Verfassern des Kataloges gewürdigt wurde.

[1] Studniczka „Die Siegesgöttin". Jahrb. f. d. klass. Altertum 1898, S. 399.

Digitized by Google

Dort wird auf die Verwandtschaft mit der Statue der Vatikanischen Sala della biga (Mus. P. Clem. I. 30) hingewiesen, aber sie ist genauer bestimmbar als treue Replik des durch die Artemis des Palazzo Rospigliosi vertretenen Typus. Eine dritte Replik bietet ein Statuettentorso im römischen Caelius-Museum (2. Zimmer, Schrank rechts Nr. 7), während die beiden früher erwähnten, »in manchen Einzelheiten verschiedenen« Pariser und Neapler Exemplare nur als Variationen zu fassen sind.[1] Der Schluß, den wir von dem geringwertigen Rospigliosischen Exemplar her zogen, daß ihr Original der gleichen Werkstatt entstammen müsse wie die Nike von Samothrake, findet in dem Lateranensischen Torso einen gar kräftigen Bürgen. Er bringt uns einen gewaltigen Schritt dem großen Meisterwerke näher, dessen geschwisterliche Ähnlichkeit mit der Nike nun nicht mehr verkannt werden dürfte. Des merkwürdigen Umstandes, daß die Kopfwendung dieser Artemis für den Restaurationsversuch von Cordonnier und Falize, gegen den von Benndorf und Zumbusch Partei nimmt, haben wir bereits gedacht, bei der völligen Übereinstimmung im Motiv und Tempo der Bewegung würde eine Abweichung hier nur eine empfindliche Störung der künstlerischen Wirkung erzielen. Einen ungefähren Zeitansatz dieses Artemistypus ergibt der Vergleich mit jenem des Pergamener Giganten-Altares, der zweifellos einen älteren Eindruck macht.

Für das Nikebild der Demetriosmünzen habe ich an die berühmte eherne temulenta tibicina Lysipps als Vorbild gedacht und tubicina zu lesen empfohlen. Dieser Vorschlag hat Studniczkas Beistimmung nicht gefunden, er regt vielmehr die Frage an, ob wir die temulenta tibicina Lysipps nicht in der möglicherweise mit einem Flötenpaar in den Händen zu restaurierenden Berliner Mänade zu erblicken hätten, die er nach ihrer Gewandbehandlung »zu den nächsten Verwandten der Nike« zählt. Meine Konjektur gebe ich gerne preis, falls es gelingt, mit dem Plinianischen Text eine erträgliche Vorstellung zu

[1] Von einem vierten Exemplar, einem Torso von guter Arbeit im Museum von Megalopolis, erhalte ich während des Druckes durch Arthur Mahler briefliche Kunde, der mir zugleich von dem S. 19 behandelten Kolossalkopf der »Stephanusa« eine fünfte gute Replik (Mund und Nase stark zerstört) zu Constantinopel im Garten des Tschinili-Kiosk nachweist.

Digitized by Google

verbinden; daß man sich hierzu der Berliner Mänade bedienen würde, gestehe ich hiermit geahnt zu haben, nicht aber die intimen Beziehungen zur Nike, doch bin ich vielleicht im archäologischen Subtrahieren ein wenig zurück. Aber immerhin wird die Berliner Mänade der Nike zeitlich näher stehen als dem Meister Lysippos, gewiß hat mancher mit mir an den Borghesischen Satyr als ihren »nächsten Verwandten« gedacht. Auf eine Beobachtung Studniczkas möchte ich jedoch mehr Gewicht legen, als ihr Autor thut, die Unterschiede der Nike des Münzbildes von der Statue sind augenfällig, doch sollen sie überhaupt keine sein; die Stempelschneider haben jene so gründliche Vereinfachung der Bekleidung vorgenommen und dem Rahmen zu Liebe die Flügel gesenkt. Wir werden im folgenden Abschnitt dem gleichen Sündenbock begegnen und können uns weitere Erörterungen hier ersparen, merkwürdig nur, wie gerade jene Veränderungen so wesentlich zur Thatsache beitragen, daß das Münzbild im Stil seiner Zeit bleibt. Die Empfindung, daß die Statue in jene nicht hineinpasse, ist nicht von heute oder gestern. Bei dem Vergleich »dieser naturfrischen Formen mit dem Gigantenfries von Pergamon« sieht auch Studniczka den faktischen Thatbestand. Er findet sich jedoch in die Benndorfsche Hypothese durch die Annahme hinein, die Meister jenes wären trotz allem barocken Übermaße ein wenig Archaisten gewesen. Obgleich dies archäologische Hausmittel niemals zu helfen pflegt, eine so kleine Dosis, wie die hier gegebene, kann kaum schaden; gewiß, bewußtes Anknüpfen an die klassische Tradition mag man in Pergamon suchen und finden, aber das Unterscheidende liegt vor allem in der technischen Virtuosität, und darin kann man sogar die »Primitiven« von ihren Vorbildern erkennen. Was haben späte Kopisten alter Meisterwerke sich nicht gerade in dem Punkte »Gewandstil« ruhig geleistet! Ein noch sprechenderes Zeugnis dieser Empfindung bietet uns Winters in dieser Studie so gründlich genutzte Abhandlung in folgenden Worten:[1] »Die Nike in ihrem gewaltigen Aufbau, in der wilden

[1] a. a. O. S. 165.

Digitized by Google

leidenschaftlichen Bewegtheit, in dem Sensationellen, Außerordentlichen der gesamten Erscheinung, ist schon so völlig durchdrungen von dem Geiste, der in der Kunst der Schule von Rhodos und Pergamon lebt« . . . Der Leser mag nun versuchen, den Satz zu Ende zu denken und dann erst zusehen, wie geschickt der Autor sein Schiff in das Gewässer der Benndorfschen Hypothese wieder einlenkt — wir aber wollen mit der Frage schließen: Ist denn die so allgemeine Annahme von der argen Verwirrung, in die die hellenische Kunstgeschichte gerade in diesem Momente geraten sei, wirklich so naheliegend, könnte man nicht doch füglich meinen, der Unfall sei eigentlich der Kunstgeschichtschreibung passiert?

Digitized by Google

III

Ein angebliches Münzbild des Praxitelischen Hermes.

Zum Schlusse seiner Studie über »thrakische Münzbilder« im 13. Bande des Jahrbuches hat B. Pick, S. 173 f. (Tf. 10 Nr. 33) das Münzbild von Anchialos abgebildet, das wohl den meisten Fachgenossen nur aus der Besprechung in Treu's Olympiawerk (Textb. III. S. 197 Anm. 2 und 198 Anm. 1) bekannt war. Seine Absicht, »einen freien Platz« am Ende der Tafel nützlich auszufüllen, hat der Verfasser vollständig erreicht, obgleich das Münzbild mit dem Hermes des Praxiteles nichts zu schaffen hat. Dafür stimmt es aber genau mit der aus dem Cavalerischen Stich bekannten, einst Farnesischen Gruppe, die ich »Praxiteles« S. 402 ff. Fig. 81 — 84 monumental rekonstruiert habe. Die Stellung der Beine; der gesenkte rechte Arm, die starke Neigung des Hermeskörpers zur Stütze und diese selbst, die kein Baum, sondern eine Herme (Pick nennt sie eine »hohe Stele«) ist, beweisen das in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise.

Es ist nur wenig, was ich diesen, ursprünglich zur Publikation an anderer Stelle bestimmten Zeilen hinzuzufügen habe. Zunächst interessiert uns hier, um des in der vorigen Studie zur Nikemünze Bemerkten willen, die Thatsache, daß auch Treu, dem B. Pick folgt, in dem auffälligsten Merkmal, das die Figur der Münze von ihrem angeblichen Vorbild scheidet, in der Senkung des rechten Armes eine Konzession »dem runden Münzfelde zu Liebe« sieht und die verlorene Traube sucht. Das Beispiel, wohin diese landläufige Theorie von der Freiheit des Stempelschneiders führt, ist schlagend und Treu's

Digitized by Google

hervorragenden Verdiensten um den Praxitelischen Hermes glauben wir damit nicht nahe zu treten, daß wir es zu gemeinem Nutz und Frommen kurz dargelegt haben. Noch weniger Eintrag dürfte es aber dem antiken Ruhme des großen Kunstwerkes thun, daß wir auch dieses Münzbild als nicht auf dasselbe gemünzt erkannten, und der letzte Versuch, eine Replik von ihm nachzuweisen, das Schicksal aller früheren teilt. Dafür mehrt sich die Zahl der Monumente stetig, die seine gewaltig weiter wirkende Kraft bezeugen.[1] Die Farnesische Gruppe nimmt unter diesen einen hervorragenden Platz ein. Mag der »joven orador« in Madrid und das Brüderchen seines verloren gegangenen Kindes im Thermenmuseum uns lebhaft an das köstliche Wort Winckelmanns erinnern, »die alten Denkmäler haben oft einerlei Schicksal mit jenem Dieb, der das eine Ohr in Madrid und das andere in Neapel ließ«,[2] die hohe künstlerische Bedeutung des Werkes zu erkennen, wehrt uns, die trümmerhafte Überlieferung doch nicht. Das Münzbild, das sich nun als viertes Zeugnis zu den übrigen stellt, gibt dieser auch äußerlich kräftigen Ausdruck, indem es ihm das Prädikat »berühmt« erteilt. Mit der Hoffnung, die es erweckt, hält unsere Neugier gleichen Schritt. Aber die Frage nach dem Meisternamen müssen wir wohl verloren geben. Am angeführten Orte habe ich versucht, über die kunstgeschichtliche Stellung dieser Gruppe zu ermitteln, was zu ermitteln sich gerade bot, und auch an einen Meisternamen erinnert, der ihr brüderliches Verhältnis zu der wohl Kephisodoteischen Gruppe des Silens mit dem Bacchuskinde zum Ausdruck bringen würde; als jenseits jeden Zweifels stehend aber glaubte ich nur ihre direkte Abstammung vom Olympischen Hermes annehmen zu müssen. Man wird mein Erstaunen begreifen, als ich in Furtwänglers Recension meines Buches das gerade Gegenteil las, aber mehr dürfte wohl auch bei bestem Willen für diese kühne Behauptung nicht zu erzielen sein. Für derzeit aber wird es geraten sein, sich bezüglich weiterer Untersuchungen über die Gruppe eine gewisse Zurückhaltung aufzuerlegen, denn

[1] Zuletzt Pottier, Festschrift für Benndorf, S. 81 ff.

[2] Justi, Winckelmann[2] II, S. 304.

Digitized by Google

reicher Ertrag steht doch erst in Aussicht, sobald wir ihrer selbst habhaft werden, und das Mittel hierzu ist doch einfach. Noch ist weder der joven orador noch das Kind im Thermenmuseum gegossen; ist das geschehen, dann bedarf es nur eines geschulten Arbeiters unter der Mitwirkung eines Sachverständigen, mit der Reproduktion des Cavalerischen Stiches in der Hand, und die theoretisch gefundene Gruppe des dritten Praxitelikers ist wiedererstanden.

Digitized by Google

IV

Zur Pseliumene des Praxiteles.

In der Wiener Gemäldegalerie fesselt unter den vielen, herrlichen Bildern Venetianer Meister, die den Stolz dieser Sammlung bilden, den Blick jedes Kunstfreundes für eine Weile auch das prächtige Titianische Porträt eines Mannes, dessen Wirken mit der Entstehungsgeschichte dieser Galerie und speciell auch ihres Venetianischen Bestandteiles eng verknüpft erscheint, und das wir durch unser Titelbild dem Leser wohl nur in Erinnerung zurückrufen.[1] Die im Schilde oben angebrachte Inschrift nennt uns den kaiserlichen Antiquar Jacobus de Strada, der im Jahre 1566, in welchem das Bild des damals 51jährigen Mannes gemalt wurde, soeben zur genannten Würde emporgestiegen, sich offenbar im Auftrage seines Gönners Maximilian II. wieder in Italien befand. Aber erst ein Jahrzehnt später, mit der Thronbesteigung Rudolf II. hatte Strada die Sonnenhöhe seines Glückes erreicht. Die Rudolfinische Kunstkammer auf dem Hradschin war im wesentlichen sein Werk, und daß ihm sechs Enkelkinder aus kaiserlichem Blute zu teil wurden, wirft doch ein recht günstiges Licht auf sein persönliches Verhältnis zum Monarchen.

Der Ahnherr der Antikenhändler steht vornehm und kostbar gekleidet, den Degen an der Seite, die Gnadenkette um den Hals, über einen Tisch gebeugt, auf dem sich der Brief, ein paar Münzen, ein Torso und im Hintergrund ein kleines Figürchen befindet. Er hält mit beiden Händen eine Venus-

---

[1] Ed. v. Engerth, Beschr., Verz. I, Nr. 522. Über Strada vergl. noch Svátek, Kulturhistorische Bilder aus Böhmen, S. 232 ff.

Digitized by Google

statuette, deren Schönheit er einem außerhalb des Bildes stehend Gedachten — zunächst ist damit wohl sein Freund Titian gemeint — in begeisterten Worten erklärt: wir dürfen wohl die Vermutung wagen, auf seinen Lippen schwebe der Name Praxiteles, denn für ein Aphroditebild, das so feine Kenner- und Künstleraugen so mächtig anzog, kann es damals kaum eine andere Formel des Lobes gegeben haben. Die Statue ist gewiß mit dem Bilde nach Prag gewandert und dann in dem Zusammenbruche der Rudolfinischen Kunstsammlung später verschwunden, doch Titians Reproduktion bietet immerhin einigen Ersatz. Wir erkennen in ihr sofort eine Replik der Pseliumene, der Maler hat sich nur die Freiheit genommen, das linke Bein zum Spielbein zu machen und die Kopfwendung ebenfalls dahin zu dirigieren, wo der Beschauer Stellung nimmt, während der Antiquar den abgebrochenen rechten Arm, dessen Verlust in der Marmorreplik fast vorauszusetzen ist, durch geschicktes Anfassen verdeckt.

Der Mangel des Diadems weist das Exemplar der von der Londoner Bronze geführten Reihe zu. Diese kleinere, aber sicher der ursprünglichen Fassung folgende Gruppe wird jetzt noch durch eine sämtliche acht bisher bekannten Bronzeexemplare an Größe (0.37) übertreffende, aus Tortosa in Syrien stammende Bronze verstärkt, die 1896 gefunden und von Lafaye bekannt gemacht wurde. Ein derselben hinzugefügter, zu ihr aufblickender kleiner Eros erläutert die Bedeutung der Aktion der Göttin im rechten Sinne, ist jedoch selbstverständlich Zuthat des Kopisten.[1] Der größeren Gruppe schließt sich noch eine arg zugerichtete und geringe Terracotte aus Kertsch im Museum von Odessa an.[2] Seit den wenigen Jahren, die uns von der monumentalen Wiederentdeckung der ehernen Aphrodite-Pseliumene des Praxiteles trennen, hat sich die Zahl der Repliken auf vierzehn erhöht, und wir haben aller Wahrscheinlichkeit nach noch eine stattliche Mehrung des Materials

[1] Bull. d. l. soc. d. Antiquaires 1897, S. 265 f.; darnach Reinach, Rép. 805, 7.

[2] Derewitzky-Pavlowsky-Stern, Das Museum d. K. Odess. Ges. f. Gesch. u. Altertumskunde I, Terracotten, Taf. IV, S. 19.

Digitized by Google

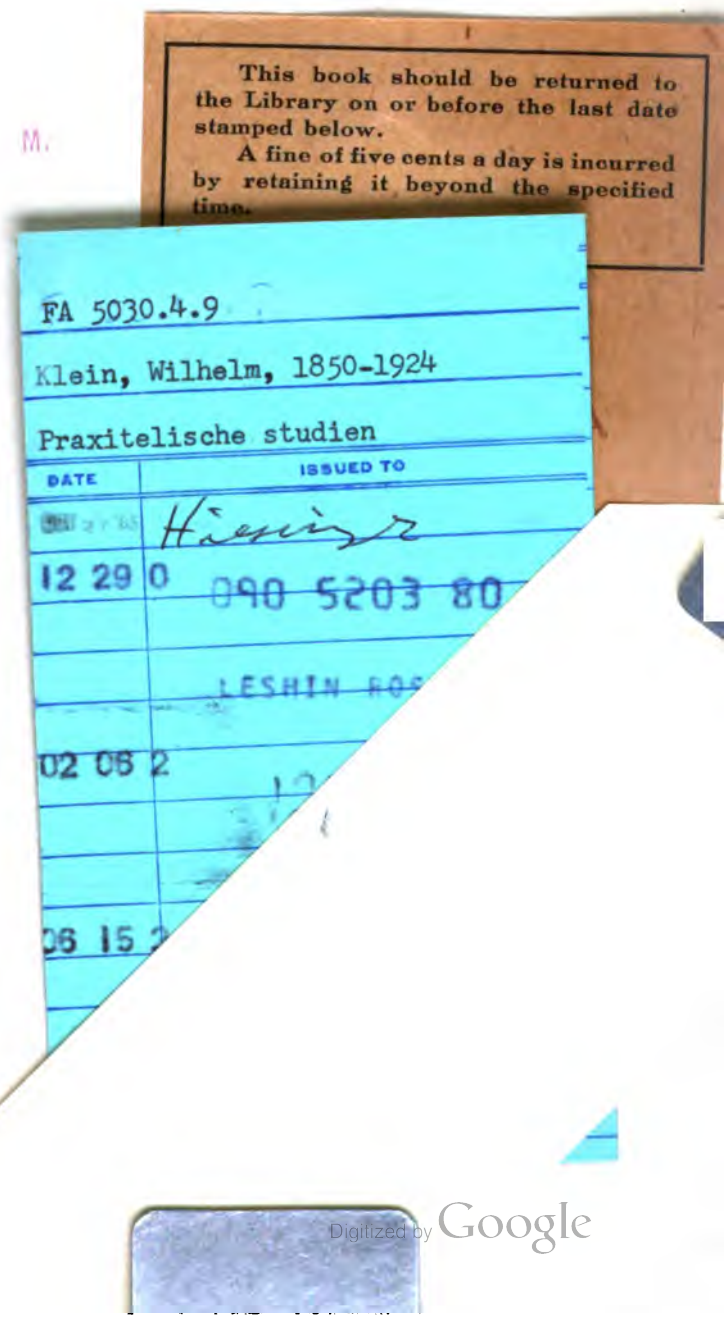
zu erwarten. Jedenfalls tritt die Tendenz, den ihr zugewiesenen Platz in der Kunstgeschichte an der Seite ihres Bruders, des Hypnos, würdig zu behaupten, kräftig hervor. Der allererste Versuch, sie in helles Licht zu setzen, ist aber doch, wie wir sahen, um etwa 330 Jahre älter.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FA5030.4.9
Praxitelische Studien,
Fine Arts Library
AZP6691
3 2044 034 096 917



Digitized by Google

Digitized by Google